Constantin PRUT

DICȚIONAR DE ARTĂ MODERNĂ ȘI CONTEMPORANĂ



POLIROM

COLECȚIA DE ARTĂ

Constantin PRUT

DICȚIONAR DE ARTĂ MODERNĂ ȘI CONTEMPORANĂ

Ediţia a III-a revăzută şi adăugită

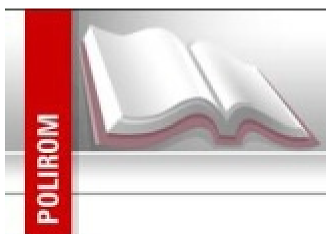
POLIROM
2016

Constantin PRUT

DICȚIONAR DE ARTĂ MODERNĂ ȘI CONTEMPORANĂ

Ediţia a III-a revăzută şi adăugită

POLIROM
2016



www.polirom.ro
Editura POLIROM
Iaşi, B-dul Carol I nr. 4; P.O. BOX 266, 700506
Bucureşti, Splaiul Unirii nr. 6, bl. B3A, sc. 1, et. 1;
sector 4, 040031, O.P. 53

ISBN ePub: 978-973-46-5780-3
ISBN PDF: 978-973-46-5781-0
ISBN print: 978-973-46-2270-2

Coperta: Radu Răileanu
Pe copertă: © Gualtiero Boffi/Shutterstock.com

CONSTANTIN PRUT s-a născut la 8 mai 1940, în comuna Ştefăneşti, judeţul Botoşani. În 1970 a absolvit Institutul de Arte Plastice „Nicolae Grigorescu” – secţia Istoria şi Teoria Artei – din Bucureşti. Doctor în istoria artei al Universităţii Bucureşti, în 1988. A fost mulţi ani redactor la revista *Contemporanul* şi apoi la *Revue Roumaine*. A predat istoria artei la Universitatea „Mihai Eminescu” din Bacău, la Academia de Arte „Luceafărul” din Bucureşti, la Universitatea de Arte „George Enescu” din Iaşi şi la Universitatea de Vest din Timişoara. A publicat, între altele, volumele: *Fantasticul în arta populară românească* (1972); *Augusto Murer* (1974); *Dicţionar de artă modernă* (1982); *Calea rătăcită. O privire asupra artei populare româneşti* (ediţia I, 1991; ediţia a II-a, 2007); *Ion Murariu. Lirism, naraţie, expresie* (1999); *Dicţionar de artă modernă şi contemporană* (ed. a II-a, 2002); *Regele Bronz. Monografie Péter Jecza* (2007).

Lista intrărilor

Dahmen, Karl Fred

Dahn, Walter

Dalí, Salvador

Damian, Horia

Damianov, Krum

Damnjan, Radomir Damnjanović

Daquin, Pierre

Davis, Stuart

Dărăscu, Nicolae

De Chirico, Giorgio

Dé-collage

Degas, Edgar

Deim, Pál

Deineka, Aleksandr Aleksandrovici

De Kooning, Willem

Delaunay, Robert

Delaunay-Terk, Sonia

Delvaux, Paul

Demartini, Hugo

Denev, Konstantin Stanev

Denis, Maurice

Denny, Robyn

Derain, André

Ostojić, Tanja

Oudot, Roland

Paalen, Wolfgang

Pacea, Ion

Paciurea, Dimitrie

Pagès, Bernard

Paik, Nam June

Palermo, Blinky

Pallady, Theodor

Pamukciev, Stanislav

Panayiotis, Tetsis

Pandele, Rodica

Pang Xunqin

Panourgias, Thimios

Paolozzi, Eduardo

Papadakis, Yannis

Papayiannis, Thodoros

Parmakelis, Yannis

Parthenis, Konstantinos

Pasmore, Victor

Patatics, Alexandru

Păduraru, Neculai

Pearlstein, Philip

Roerich, Nicholas

Rohlfs, Christian

Rojdestvenski, Vasili

Rokos, Kyriakos

Roman, Dana

Roman, Mircea

Roman, Victor

Rosenquist, James

Rotar, France

Rotaru, Elena

Roth, Dieter

Rothko, Mark

Rouault, Georges

Rousseau, Henri

Runcan, Simona

Rurac, Nicolae

Rusev, Ivan

Rusev, Svetlin

Ružić, Branko

Rząsa, Antoni

Saarinen, Eero

Saarinen, Eliel

Sadequain

Tsarouchis, Yannis

Tübke, Werner

Tulcan, Doru

Turrell, James

Tušek, Vinko

Tzanekas, Stergios

Ţonev, Kiril

Ţuculescu, Ion

Ubac, Raoul

Uecker, Günther

Uitz, Béla

Ulrichs, Timm

Utrillo, Maurice

Utzon, Jørn

Uzunov, Deciko

Vajda, Lajos

Valadon, Suzanne

Vallotton, Félix

Vanni, Sam

Vantongerloo, Georges

Vasarely, Victor

Vasilescu, Corneliu

Vasilescu, Paul

Cuvânt înainte

Dezvoltând programul susţinut în volumele precedente (*Dicţionar de artă modernă*, Editura Albatros, 1982; *Dicţionar de artă modernă şi contemporană*, Editura Univers Enciclopedic, 2002), ediţia pe care o încredinţăm acum Editurii Polirom face noi paşi pe drumul cunoaşterii artei universale, care, de la începutul modernismului până la propunerile prezentului, se află într-o continuă restructurare şi redimensionare a limbajului şi a finalităţii sale.

Înnoirea pe care o căutau artiştii în a doua parte a secolului al XIX-lea urmărea în esenţă regăsirea drumului spre realitate, spre firescul ambianţei naturale, ocultată de formulele îngheţate ale academismului. Mişcarea impresionistă relua, departe de acumulările patrimoniale, sănătoasa inserţie în realitatea tangibilă operată de artiştii Renaşterii. Este elocvent în acest sens îndemnul lui Cézanne, unul dintre maeştrii noii orientări, către unul dintre tinerii săi prieteni: „Nu vreau să posed adevărul teoriei, ci pe cel al naturii… Luvrul este cartea din care învăţăm să citim. Totuşi, nu trebuie să ne declarăm satisfăcuţi cu preluarea frumoaselor formule ale iluştrilor noştri predecesori. Să ieşim afară, să studiem frumoasa natură…”.

De la situarea iniţială în directă legătură cu universul sensibil, care mai păstra încă principiul perspectivei albertiene, viziunea adoptată recent se îndreaptă spre o largă cuprindere a realităţii, incluzând aspectele nevăzute, realităţile din spaţiul subconştient, din teritoriul imaginarului, din complexul subnuclear.

Actuala ediţie se dovedeşte, sperăm, mai sensibilă la diversificarea şi amplificarea fenomenelor pe care le-a cunoscut arta lumii în timpul ultimelor generaţii. Ni s-a părut util să insistăm, ca şi în precedentele ediţii ale cărţii, asupra celor mai importante tendinţe, asociaţii, publicaţii, grupări şi personalităţi care au asigurat caracterul neîntrerupt explorator al artei moderne. Parcursul artei moderne cunoaşte în ultimele decenii ale secolului XX şi la începutul secolului XXI fenomene de autocitare, de apropriere. Au apărut formele alternative ale artei virtuale, datorită cărora s-a introdus termenul „postmodern” pentru a defini creaţia artistică din această perioadă, dar suntem de părere că arta modernă continuă să existe şi în etapa contemporană, cea mai de seamă funcţie a sa, funcţia cognitivă, fiind neştirbită, dincolo de orice alte opinii.

Într-o epocă în care prinde contur proiectul universalist-globalist al lumii moderne, ni s-a părut util, mai mult ca altă dată, să insistăm asupra contribuţiilor considerate zonale, dar care îmbogăţesc în substanţă tezaurul artistic al umanităţii. De la prezentarea artei moderne din centrele consacrate din vestul european, cercetarea s-a extins spre ţările nordice, zona balcanică, estul continentului, lumea nord-americană şi, atât cât ne-au permis posibilităţile de documentare, alte centre de cultură extraeuropeană. Cu aceeaşi atentă aplecare în cadrul stabilit de interesul pentru arta modernă, am tratat în mod

prioritar manifestările cu un pronunţat program avangardist, alături de forme de artă ce evocă fondul tradiţional. Într-o astfel de înţelegere, dicţionarul reuneşte dorinţa de a consemna şi de a lămuri conceptele şi manifestările artei moderne şi intenţia de a cuprinde evoluţia fenomenală a artei din timpul respectiv.

Am rămas credincioşi şi angajamentului de a prezenta o realitate artistică de extremă mobilitate, cu propuneri de mare diversitate, ambiţionând de fiecare dată descoperirea unor sensuri noi, dincolo de care am încercat să distingem mutaţiile petrecute la nivelul mijloacelor de expresie, al limbajelor artistice, al imaginii, urmărind, pe baza unor observaţii sociologice, noutatea adusă în statutul operei şi al creatorului de artă. Schimbări semnificative cunosc, în această perioadă, genurile consacrate de-a lungul timpului (pictura, sculptura, grafica, artele decorative), la fel şi genurile de ultimă oră, rezultând în principal din contaminarea creaţiei plastice cu noile media, cu spectacolul şi intervenţia în spaţiul de existenţă (intervenţii efectuate asupra operei sau produse prin acţiunea nemediată a artistului, într-o serie de lucrări stând sub semnul body-art).

Pe parcursul prezentării diferitelor etape ale artei moderne, în funcţie de distanţa temporală faţă de obiectul analizei, apar o serie de denivelări. În cazul manifestărilor artistice ale perioadei de început, asupra cărora acţionează clarificările şi sistematizările contribuţiilor teoretice, sunt mai vizibile criteriile şi metodele istoricului de artă, în vreme ce, privitor la creaţia recentă, imprevizibilă în dinamica sa, predomină modalităţile criticii de artă, autorul acceptând faptul că opţiunile sale pot lăsa deoparte valori artistice pe care alţii le-ar fi reţinut şi asupra cărora el însuşi poate reveni cândva.

Arta modernă este un fenomen viu, extrem de dinamic, şi urmărirea evoluţiei sale este, în ceea ce ne priveşte, un izvor de satisfacţii şi în acelaşi timp o firească datorie profesională.

*

Asteriscurile care marchează nume proprii şi termeni din interiorul prezentărilor indică faptul că acestea au propriile articole în dicţionar.

Constantin Prut
octombrie 2015

A

AAA – American Abstract Artists (Artişti Abstracţi Americani). Asociaţie artistică fondată în 1936 de un grup de tineri artişti americani revoltaţi împotriva tendinţelor regionaliste, a provincialismului şi exceselor figurative ale pictorilor „scenei americane”. În prelungirea unor procese novatoare, inaugurate odată cu faimoasa expoziţie-provocare de la Arsenalul din New York (vezi *Armory Show*), tinerii pictori şi sculptori ai anilor 1930, formaţi în medii artistice americane sau europene, ajung pe diferite căi în contact cu o serie de aspiraţii internaţionaliste (vezi *International Style*). În orientările puriste ale revistei *De Stijl**, în limbajul abstract*, în formula geometrică, în raţionalismul promovat de Bauhaus*, ei găsesc modalitatea de a accede la valori de expresie general valabile, dincolo de implicaţiile în realităţile sociale şi culturale ale ambianţei locale. La început, la manifestările grupului au participat, printre alţii, Carl Holty, Ad Reinhardt, John Ferren, Giorgio Cavallon, Karl Knaths, Gertrude Greene, Jean Xceron, George McNeil. În anii următori li se alătură artişti ca Albers*, după experienţa lucrului la Bauhaus, De Kooning*, sosit din Olanda, Burgoyne Diller, Ilya Bolotowsky, Lee Krasner, David Smith ş.a. În epocă, demersurile acestei asociaţii nu trezesc ecoul dorit de membrii săi. „La sfârşitul anilor 1930”, scrie Barbara Rose, „arta

abstractă în America era o voce strigând în deşert. Fără speranţa de a-si găsi audienţa maselor, îndepărtată de stilurile realiste, arta abstractă era de asemenea dispreţuită de muzee ca iremediabil demodată – ca stilul modern al anilor 1920”. Muzeele mai importante achiziţionează şi prezintă arta abstractă europeană, ceea ce îi face pe membrii AAA, dornici să-şi afirme identitatea, să organizeze în 1940 o demonstraţie la Museum of Modern Art din New York. Ideile cultivate de AAA se vor realiza, în noile condiţii ale Americii postbelice, când se afirmă cu vigoare, la scară mondială, diverse forme ale expresionismului* abstract, în care vor străluci pictori ca Pollock*, De Kooning, Gorky*, Kline* ş.a.

Bibliografie: Barbara Rose, *American Art since 1900*, New York, Londra, 1967.

Aalto, Alvar (n. Kuortane, 1898 – m. Helsinki, 1976). Arhitect finlandez. Obţine diploma de arhitect în 1921 la Institutul Politehnic din Helsinki. Într-o creaţie diversă, dovedeşte o concepţie unitară, revoluţionând viziunea asupra spaţiului public şi de locuit printr-o îmbinare a funcţionalităţii şi calităţilor estetice. Prelucrând tradiţiile scandinave, care în domeniul arhitecturii pun în principal accent pe interior, îşi extinde studiul asupra expresiei exterioare a construcţiilor, urmărind, în cadrul natural, o armonizare a noilor forme arhitectonice ale edificiilor pe care le dictează sensibilitatea omului secolului XX, ca materiale oferite de noile tehnologii. Funcţionalismul (vezi *International Style*) de care este atras acest pionier al arhitecturii moderne (Aalto îşi realizează la Jyväskylä şi la Turku primele opere funcţionale, în vreme ce

preocupări similare erau promovate la Bauhaus*) este al unui umanist, al unui „poet între arhitecţi” (Leonardo Mosso), care, după propria sa expresie, a stigmatizat „purismul inuman al oraşelor noastre”. Renunţând la concepţia îngustă a decoraţiilor interioare, el purifică spaţiul de locuit – în general mediul de existenţă – în care înţelege să reîmprospăteze sentimetul comunicării cu natura, oferind o soluţie la pericolul uscăciunii pe care îl pot aduce o geometrizare şi o standardizare abuzive. Cultivând, ca arhitect şi artist decorator, forma simplă, perfect funcţională, raţionalistă, el caută în permanenţă o implicare afectivă, o solicitare nu numai a raţiunii, ci şi a sensibilităţii umane. Prima sa perioadă „albă” – o dominare a albului, ca semn al purităţii şi al atmosferei de meditaţie, vizibilă la Biblioteca din Viipuri (1925-1927); clădirea ziarului *Turun Sanomat* (1929-1930); Sanatoriul Paimio (1929-1933) etc. – ţine până pe la mijlocul deceniului al cincilea. Urmează perioada „roşie” sau Cézanne* – cu descompuneri de volum amintind de compoziţiile precubiste ale pictorului francez –, care durează vreo zece ani după al doilea război mondial (Primăria din Säynätsalo, 1951-1952 etc.); o perioadă „italiană” sub influenţa arhitecturii toscane, o perioadă „de bronz”, o a doua „perioadă albă” – construcţii în insula Muuratsalo (1953); noul său atelier (1955); clădirea pentru Berlin Interbau (1955-1957); biserica din Vuoksenniska, lângă Imatra; Maison Carrée, la Bazoches-sur-Guyonne (1956-1959). Sinteza modalităţilor sale de concepţie, care topesc experienţe diferite, o oferă clădiri ca Institutul Politehnic din Helsinki, 1952; Centrul Cultural din Helsinki, 1955-1958. Opera sa mai cuprinde numeroase construcţii în Finlanda, Danemarca, Germania, Iran etc. În arta secolului XX, cu tendinţe dintre cele mai diverse ce privesc forma şi imaginea

artistică în mediul ambiant, tot mai infuzat de prezenţe industriale, Aalto propune un nou echilibru, transferând, cu un evident program umanist – cu vocaţia proverbială a artizanului scandinav, dublat, în cazul lui, de un arhitect, artist şi urbanist de excepţie –, armonia dintre interior şi exterior, stabilind între aceste componente ale spaţiului citadin o legătură firească, liniştitoare şi creativă.

Bibliografie: Alvar Aalto, *Opere complete, 1922-1962*, ed. K. Fleig, Zürich, Londra, 1963; *Alvar Aalto. Du romantisme national à l'architecture moderne*, catalog, Musée National d'Art Moderne, Paris, 1988.

Aaltonen, Wäinö (n. Marttila, 1894 – m. Helsinki, 1966). Sculptor finlandez. Absolvent, în 1915, al Şcolii de Desen de pe lângă Societatea de Arte din Turku. A studiat pictura cu Victor Westerholm, dar se consacră în special sculpturii. Realizează busturi (*Victor Westerholm* şi *R.W. Ekman*, 1925, aşezate în faţa Muzeului de Artă din Turku), statui devenite celebre (*Paavo Nurmi*, 1925; *Aleksis Kivi*, Helsinki, 1933; *Jean Sibelius*, 1935; *Eino Leino*, 1948), monumente alegorice (*Prietenia*, la Göteborg; *Monumentul lui Gutenberg*, la Mainz), sculpturi decorative (*Viitorul*, *Munca intelectuală*, *Recolta*, *Deşţelenitorul*, *Credinţa*) în sala de şedinţe a Parlamentului. Opera sa însumează de asemenea numeroase picturi şi desene. Ca sculptor, dezvoltă filonul figurativ al sculpturii nordice, acordând atenţie detaliilor fizionomice. Stilizarea volumelor asigură o anumită robusteţe personajelor reprezentate, pe care, de regulă, le surprinde în atitudini ce subliniază profesia sau caracterul lor (statuia poetului *Aleksis Kivi* etc.). Talentul său de portretist este demonstrat şi de diferitele capete de expresie, de studii ale

chipului feminin. Puritatea volumelor şi fluiditatea liniei – în formaţia sa, călătoriile în Germania şi mai ales în Franţa şi Italia nu au rămas fără ecou – vorbesc despre o nostalgie a valorilor clasice, despre aspiraţia spre un ideal de frumuseţe bazată pe graţie şi armonie.

Abakanowicz, Magdalena (n. Falenty, 1930). Artist decorator polonez. A studiat artele decorative la Academia de Arte Frumoase din Varşovia (1950-1955). Distincţii: Premiul Guvernului Polonez şi Medalia de aur a Asociaţiei Artiştilor Polonezi. Tapiseriile tridimensionale pe care le prezintă împreună cu alţi reprezentanţi ai şcolii poloneze, în 1962, la Bienala de la Lausanne provoacă, prin noutate, un scandal care ameninţă chiar boicotarea bienalei din partea conservatorilor. Tapiseria poloneză se impune însă cu această ocazie, prin calitatea cu care susţine îndrăzneala inovaţiei. Artista – unul dintre autorii reînnoirii limbajului tapiseriei contemporane – creează tapiserii care se detaşează de perete, tapiserii-obiect, în care forma sculpturală întâlneşte inedit căldura materialelor textile. Într-un moment în care se căuta o mai directă implicare a artistului şi a operei sale, ea concepe o serie de mari tapiserii cu un titlu programatic – Environments*. Surpriza formelor care circulă în spaţiu, contrapunând zone de materialitate concentrată cu zone străbătute doar de traiectul unui fir, împletirea de abstracţie* şi aluzie la lumea vie conferă obiectelor ei spaţiale o deschidere spre imaginar, o polisemie fascinantă.

Bibliografie: Magdalena Abakanowicz, *Sculpturen 1967-1989*, catalog, Städelsche Kunstinstitut und Städtische Galerie, Frankfurt am Main, 1989; Barbara Rose, „Magdalena

Abakanowicz – Universal Statements that Bear Witness to Man Barbarism”, *Art and Antiques*, V, 1993.

Abramović, Marina (n. Belgrad, 1946). Artist conceptualist*, instalaţionist* şi performer* sârb, stabilit în Olanda. A absolvit Academia de Artă din Zagreb (1970), unde a studiat cu Stojan Celić. Expoziţii de grup: „Flash Art Information”, Köln, 1974; Bienala Tineretului, Paris, 1975, 1977; Bienala de la Veneţia, 1976, 1984; „La Performance Oggi”, Bologna, 1977; Documenta, Kassel, 1977, 1982; Internationales Performance Festival, Viena, 1978; „Series One”, New York, 1978; „Fotografie als Kunst/Kunst als Fotografie”, Viena, 1979; Bienala de la São Paulo, 1981; „Live to Air”, Londra, 1982; „Atitudes, Concepts, Images”, Amsterdam, 1982; „Examples of the Mental and Spiritual Spaces/Work”, Belgrad, 1983; „Video CD”, Ljubljana, 1983; „The Luminous Image”, Amsterdam, 1984; National Video Festival, Los Angeles, 1984; „The Mirror and the Lamp”, Edinburgh, 1986; „Making Art out of Everyday Life”, New York, 1986; „Eanderers”, Paris, 1989; „And they see God”, New York, 1989; „The Shadow of Presence”, Paris, 1990; „Noli me tangere”, Sion, 1990; „Nature in Art”, Viena, 1990; „Epoca de aur”, Stuttgart, 1991. Din 1973, artista face o serie de acţiuni*, „Ritm”, care consideră că aparţin direcţiei Body-art*. După 1975 colaborează cu artistul olandez Ulay, străbătând Europa într-o rulotă, de-a lungul graniţelor, cu pericolele caracteristice acelei epoci marcate de „războiul rece”; performance-urile* de pe parcursul acestei călătorii sunt intitulate „Artă vitală”. Artista experimentează noi mijloace de expresie (instalaţia, performance-ul*, arta video*, filmul de artist), noutatea venind dinspre atitudinea faţă de artă şi artist, dinspre noile media şi, în mod semnificativ, dinspre soluţiile

intermediare pe care le adoptă. În spiritul concepţiilor lui Beuys*, ea îşi asumă, cu o anumită vervă romantică, responsabilitatea intervenţiei în mediul de existenţă, instrumentelor tradiţionale ale plasticianului adăugându-li-se cele ale magicianului, ale agentului social şi ale gânditorului. De la pasionata înţelegere a rolului creatorului (un performance din 1975, la Copenhaga, poartă titlul *Arta trebuie să fie frumoasă – artistul trebuie să fie frumos*), artista se cufundă în istorie (împreună cu Ulay străbate Marele Zid Chinezesc, în 1988, pornind fiecare dinspre extremităţi şi întâlnindu-se la jumătatea drumului, punct în care s-au separat pentru totdeauna), zbuciumul arhetipal al veacurilor apuse atingând, cu o teribilă acuitate, orizontul actualităţii.

Bibliografie: *Marina Abramović, Ulay/Ulay, Marina Abramović, Relation Work and Detour*, Amsterdam, 1980; *Abramović*, catalog, Abbe Museum, Eindhoven, 1985; *Abramović*, catalog, Stedelijk Museum, Amsterdam, 1989; *Abramović*, catalog, Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris, 1990.

Abstraction-Création. Asociaţie artistică pariziană, activă în perioada 1931-1936, prelungind activitatea grupului Cercle et Carré*, destinat promovării artei abstracte*, în general modului de expresie nefigurativ. În jurul organizatorilor – iniţiatorilor Herbin* şi Vantongerloo* li se adaugă Arp*, Gleizes*, Helion*, Kupka*, Van Doesburg* şi Georges Valmier – se adună numeroşi artişti sosiţi din toate colţurile Europei. Grupul a redactat anual, începând cu 1932, revista *Abstraction-création: Art non-figuratif*. Opus, în epocă, tendinţelor suprarealiste*, jocului aluziv cu realitatea vizibilă sau livrată de procese imaginative,

programul grupării Abstraction-Création alătură morfologiilor geometrice, puriste (vezi *De Stijl*), logice, şi acele efuziuni libere, spontane, care nu se închid în forme riguroase. De aceea, alături de artişti ca Herbin, Arp, Pevsner*, Gabo*, Lisiţki*, Moholy-Nagy*, Mondrian*, Calder*, Kupka, care dezvoltă idei constructiviste*, o imagine cenzurată de procese raţionale, vom întâlni artişti cum sunt Kandinsky* sau Prampolini*, mult mai sensibili la presiunea energiilor subiective. După al doilea război mondial, astfel de preocupări vor fi preluate de Salon des Réalités Nouvelles, consacrat „artei abstracte, concrete, constructiviste, nonfigurative”, anunţând apropiatele evoluţii ale abstracţiei lirice*, gestuale* (vezi *Action painting*) şi informale*.

Bibliografie: *Abstraction-Création*, New York, 1968; *Abstraction-Création 1931-1936*, catalog, Musée d’Art Moderne de la Ville de Paris, 1978.

Abstracţie lirică. Denominaţie propusă în 1947 de Mathieu* şi Pierre Restany pentru a defini acele tendinţe europene ale picturii informale* ce pun accent pe mesajul conţinut în acţiune, în gest (vezi *Action painting*). În condiţiile abandonării figuraţiei şi totodată departe de eforturile ordonatoare, raţionaliste ale abstracţiei geometrice (vezi *Post-Painterly Abstraction*), lucrările ce se subsumează abstracţiei lirice mizează pe comunicarea instantanee, necenzurată, a orizonturilor profunde ale subconştientului. Încărcătura lirică se depune în liniile şi tuşele spontane, născute din afirmarea prioritară a valorilor subiective. Tenta lirică a acestei „picturi de pete” (Mathieu vorbeşte de taşism*) capătă, cum e de

aşteptat, note expresioniste*, atât la artişti europeni (Soulages*, Hartung*, Gerard Schneider, Wols*), la automatiştii* din Québec (Borduas*, Riopelle*), dar mai ales la o serie de artişti americani din Şcoala de la New York (Pollock*, Rothko*, De Kooning*, Motherwell* ş.a.), pentru care s-a folosit sintagma *expresionism abstract*.

Accumulation (acumulare). Procedeu tehnic amintind de dadaism*, aplicat, începând din 1959, de Arman*, într-o epocă de puternică revenire a interesului pentru obiect. Dezbaterea cu privire la realism – la acele forme de realism care se întemeiază pe introducerea în discursul vizual a unor elemente concrete – începuse cu ceva timp în urmă prin mişcarea neodadaistă americană şi prin arta pop* engleză şi s-a structurat, teoretic, prin conceptul de *noul realism* (vezi *Nouveau réalisme*) lansat de Pierre Restany. În concepţiile ce stau la baza acumulărilor, traseul biografic, istoria unei zile se poate realiza prin colectarea obiectelor găsite (vezi *Ready-made*), prin această sumă aleatorie de incidenţe fizice. Uneori, pentru a păstra coerenţa întregului, obiectele-martor sunt depuse în cutii sau pubele şi fixate printr-o baie de răşină sau de plexiglas. Această încercare de a da durată unei compoziţii efemere (caracterul efemer va fi accentuat în instalaţiile* ce vor apărea curând pe scena artistică) este tipică pentru orientarea realistă a Şcolii de la Nisa, din care, alături de Arman, mai fac parte Ben şi Bernar Venet.

Bibliografie: W. Rotzler, *Objektkunst. Von Duchamp bis zur Gegenwart*, Köln, 1981.

Ackermann, Peter (n. Jena, 1934 – m. Cortona, 2007). Pictor german. Studiază la Universitatea Liberă din Berlin (1954), Academia de Artă din Berlin (1956-1962), sub îndrumarea lui Georg Kinzer. Profesor invitat la Academia de Artă din Karlsruhe (1972). Participă la expoziţiile: „Realiştii 65”, Düsseldorf, 1965; „Labirintul”, Berlin, 1966; „Arta fantastică”, Nürnberg, 1967; „Imaginile pentru oraş”, Genova, 1972; „Peisajul – pol opus sau loc de refugiu”, Berlin, 1974. Distincţii: Premiul Karl Hofer, Berlin, 1964; Premiul criticii germane, 1966; Premiul Villa Romana, Florenţa, 1971. Realităţile peisajului – foarte adesea cele aparţinând mediului plin de artefacte al oraşului – alcătuiesc în aceeaşi imagine un joc de elemente vizuale statice şi dinamice. Severitatea unghiului drept atrage în chip firesc mişcarea diagonalelor şi, mai ales, efectele imprevizibile ale transparenţelor. La acestea se adaugă inserţiile vegetale care asigură, cu forţa lor presupusă, o notă de prospeţime.

Bibliografie: A. Duckers, K.H. Hering, *Peter Ackermann*, Düsseldorf, 1970; Mario de Micheli, *Citta di Ackermann*, Roma, 1972.

Action painting. Sintagmă engleză tradusă de regulă prin „pictură-acţiune”, „pictură gestuală” sau, mai simplu, „gestualism”, prin care se defineşte o direcţie a expresionismului* abstract, practicat în special de artişti americani începând din anii 1940 (Pollock*, De Kooning*, Kline* etc.). Ceea ce contează în creaţiile gestuale este înregistrarea cu fidelitate a tensiunii spirituale şi fizice a autorului în momentul pictării. Pentru aceasta, Pollock, de pildă, renunţă la şevalet,

aşternând pânza pe podea şi lăsând să se scurgă culorile direct din diferite recipiente sau de pe pensulă. Tehnica sa, numită *dripping* (de la verbul *to drip* – a picura, a se scurge), este adaptată intenţiei de a picta nu ceea ce vede, ci ceea ce simte pictorul, tabloul devenind o inedită „seismogramă” a neliniştilor sale, a descărcărilor de energie. Ducând la extrem experienţele abstracte*, pictura gestuală încheie de fapt o poetică bazată exclusiv pe subiectivitate, pe trăirile lăuntrice ale artistului, trezind o reacţie directă, interesul spre universul obiectual, spre adevărurile lumii vizibile, program ilustrat, între altele, de curente ca neodadaismul şi pop-art*, care se vor lansa în anii 1950 prin operele unor artişti ca Hamilton*, Rauschenberg*, Jasper Johns* ş.a. În pictura gestuală, Kaprow* găseşte izvoarele unei „arte totale”, ce dezvoltă posibilităţile de expresie ale unui gen. Prin această extensie a picturii se realizează noua semnificaţie a spiritului artistic, constituit prin *acţiunea* creatorului, pe parcursul acestor happenings*.

Bibliografie: B.T. Hess, H. Rosenberg, *Action Painting*, Dallas, 1958; W. Meewis, *Iconologie van der action painting*, Bruxelles, 1983; P. Schimmel (ed.), *Action Precision, the Direction in New York, 1955-1960*, Newport Beach, 1984.

Acţionism. Mişcare artistică vieneză din perioada 1962-1968, susţinută de un grup de artişti printre care Nitsch*, Otto Muehl, Günter Brus şi Rudolf Schwarzkogler; uneori la manifestările grupului participă şi Rainer*. Apărută în cultul tensiunilor şi al exasperărilor expresioniste* din tradiţiile austriece (Kubin*, Schiele*, Kokoschka*), mişcarea continuă atitudinile protestatare şi provocatoare ale futurismului*, dadaismului* şi,

mai aproape în timp, ale body-art*, la a cărei evoluţie va contribui în mod specific. Cei care în 1964 vor primi oficial numele de acţionişti vienezi preiau din diversele forme ale artei abstracte* postbelice (arta informală*, taşismul*, action painting*) doar partea de gestică, de acţiune, de mişcare şi implicare personală nemediată, pe care le dezvoltă, până la transformarea artistului într-un actant, angajat în performance-uri* publice. Debutul mişcării se petrece sub forma unui happening*, în 1962, în cadrul căruia Nitsch, Muehl şi Adolf Frohner se zidesc pe durata a trei zile într-o peşteră-atelier, după care se eliberează demonstrativ. Prezenţa artiştilor în spaţiul public ia forme dramatice, violente, cu automutilări, crucificări, exhibiţii cu tentă sacrificială, în spiritul redescoperit (Freud este adeseori evocat în evoluţia acestui fenomen) al practicilor magice străvechi, cu speranţa unei terapii eliberatoare în plan individual şi colectiv. Violenţa corporală cu suferinţe şi sângerări, exarcerbarea funcţionalităţii corporale cu frecvente trimiteri la viaţa sexuală fac parte dintr-un comportament iraţional, cu o anumită vocaţie autodistructivă (în 1969 se va produce sinuciderea lui Schwarzkogler). Acţiunile corporale sunt înregistrate fotografic, pe benzi video, în desene care îşi urmează drumul în diversele manifestări expoziţionale, găzduite de galeriile vieneze care au susţinut mişcarea acţionistă – Junge Generation şi Nächst St. Stephan –, dar şi în alte galerii şi instituţii muzeale.

Bibliografie: G.P. Zacharias, *Satankult und Schwarzmesse*, Viena, 1964; *De l'Action Painting à l'actionnisme – Vienne, 1960-1965*, Österreiches Museum für angewandte Kunst, Viena, 1989; *Actionnisme Viennois*, Albertina, Viena, 1989.

Adami, Valerio (n. Bologna, 1935). Pictor şi grafician italian. Studiază la Academia Brera din Milano în atelierul lui A. Funi. În 1961-1962 lucrează la Londra şi la Paris. Liniile energetice se îmbină cu suprafeţele plate, pure, fără umbră, împrumutate din limbajul reclamei. Mijloacele cromatice şi grafice sunt puse în slujba unui program narativ, fapt ce îl plasează pe Adami în prim-planul mişcării Nouvelle Figuration, ce se afirmă pe scena artistică europeană. Comentează într-un mod original evenimentele, reţinând din presă biografii şi documente, ştiri ce agită epoca, dându-le o replică plastică proprie. Opera lui conţine referiri polemice sau omagiale la activitatea unor personalităţi celebre (*S. Freud în călătorie spre Londra*; *Henri Matisse lucrând la un caiet de schiţe*; *Note despre casa lui Faulkner*; *Scrisoarea lui Proust* etc.). În 1973 publică în mai multe ziare anunţul „Send me an image” (trimite-mi o imagine), cu scopul obţinerii de documente privitoare la actualitate. Preocupări în domeniul fotografiei şi filmului. Împreună cu fratele său, Giancarlo, realizează în 1971 filmul *Vacanţă în deşert*. Începând cu anii 1970 realizează şi o serie de picturi murale, cum sunt cele de la First National City Bank din Madison, Théâtre du Châtelet din Paris etc.

Bibliografie: Valerio Adami, *Les Règles du Montage*, Paris, 1988; Hubert Damisch, Henri Martin, *Adami*, Paris, 1974; M. Le Bot, *Adami*, Paris, 1975.

Aeropittura (aeropictură). Tendinţă artistică italiană (*Manifestul aeropicturii* este publicat în 1929 de Marinetti, Prampolini*, Benedetto şi Balla*) prin care experienţa senzorială se prelungeşte în spaţiu, integrând realitatea pe care o livrează perspectiva „zborului de pasăre” sau a avionului.

Este un punct de vedere asupra realului pe care îl căuta, încă din 1924, la Bucureşti, revista *75 HP*[*] în manifestul său „Aviograme”. Mai vechi idealuri futuriste[*] legate de problemele mişcării sunt, acum, adecvate unui spirit integrator, care încearcă să depăşească limitele observaţiei rutiniere. O astfel de poziţie răspunde polemic diferitelor orientări care exploatează valorile imaginarului, acelor propuneri suprarealiste[*] atât de insistente în epocă. În această perioadă, Prampolini realizează peisaje cosmice, în care analizează efectele îndepărtării şi ale apropierii de lumea vizibilă, această „analogie dintre realitatea concretă şi realitatea abstractă”.

Aeschbacher, Hans (n. Zürich, 1906 – m. Russikon, 1980). Sculptor elveţian. Cu o formaţie de grafician, artistul hotărăşte la început să se dedice ilustraţiei de carte. După o călătorie de câţiva ani la Roma, în 1936 se apropie de sculptură, gen căruia îi va rămâne credincios. Primele sale opere au un pronunţat caracter figurativ (torsuri, capete de expresie). Treptat, simplificarea volumelor se accentuează, ajungându-se la mase ample, eliberate de sarcina de a reprezenta obiecte sau fiinţe concrete. Sculpturile sale se constituie din creşterea verticală a unor astfel de volume geometrice, care, în spaţiul public la scară monumentală, devin repere evocatoare asemănătoare menhirelor. Dorinţa de a menţine această legătură cu o funcţie spirituală, derivată, în fond, din nevoia de înstăpânire umană în ordinea naturală, îl face pe artist să dea titlul *Figură* celor mai multe dintre operele noi pe care le creează.

Bibliografie: Hans Fischli, Michel Seuphor, *Hans Aeschbacher*, Neuchâtel, 1959; H.H. Holz, *Hans Aeschbacher*, Zürich, 1976.

Afonso, Nadir (n. Chaves, 1920 – m. Cascais, 2013). Pictor, arhitect şi urbanist portughez. A colaborat cu Le Corbusier*, la Paris (1946-1951), şi cu Oscar Niemeyer*, la Rio de Janeiro (1952-1954). Începând cu anul 1965 se dedică în exclusivitate picturii. Participă la Salonul Réalités Nouvelles, 1958; Bienala de la São Paulo, 1969 etc. Pictura sa are un pronunţat caracter decorativ, amintind de experienţele din domeniul arhitecturii. Formele – geometrice sau figurative – apar clar desenate, înscrise riguros în compoziţie. Culorile sunt, în majoritatea cazurilor, foarte vii, distribuite în pete acide, dinamice, care nu sparg însă bidimensionalitatea tabloului.

Bibliografie: Nadir Afonso, *Les mécanismes de la création artistique*, Neuchâtel, 1970.

Agam, Yaacov (n. Rishon LeZion, 1928). Pictor israelian. După studii la Academia Bezalel din Ierusalim, urmează, la Zürich, cursuri de pictură cu J. Itten* şi de arhitectură cu S. Giedion. La Zürich face cunoştinţă cu Bill*. Stabilit din 1951 la Paris, frecventează Atelier d'art abstract al lui Jean Dewasne* şi se apropie de Léger*. A reprezentat Israelul la Bienala de la São Paulo în 1959 şi în 1963 (Marele Premiu pentru experiment artistic). Debutează, în 1953, cu o serie de „opere transformabile", care solicită atenţia spectatorului, oferindu-i posibilitatea unei regrupări a elementelor decupate ce compun imaginea. Pictorul este preocupat de factorul *timp*, pe care îl introduce în structura operei pentru a evoca experienţe culturale ale trecutului în impactul lor cu experienţe spirituale ale prezentului. „Mă străduiesc", afirmă pictorul, „să creez o pictură existentă (nu numai în spaţiu, ci şi în timpul în care se

dezvoltă şi evoluează), producând o infinitate previzibilă de situaţii plastice ce decurg unele din altele şi ale căror apariţie şi dispariţii succesive asigură revelaţii mereu actualizate”. Interesându-se de modalităţile de angajare a privitorului, de implicare a acestuia în existenţa operei de artă, el este un promotor al artei video* şi al unui conceptualism (vezi *Arta conceptuală*) ce apelează la mijloace tehnologice moderne, la compoziţia cinetică*. Pentru spaţiul public a creat din oţel inoxidabil o serie de opere monumentale (*Pictura-environment*, Leverkusen, 1970; *Mural transparent*, Cleveland, 1973 etc.).

Bibliografie: *Yaacov Agam*, catalog, Stedelijk Museum, Amsterdam, 1973; Frank Popper, *Agam*, New York, 1990.

Agrippa, A.M. (n. Botoşani, 1940 – m. Bucureşti, 2000). Pictor român. A urmat cursurile Facultăţii de Arte Plastice a Institutului Pedagogic din Bucureşti (1963-1967). Debutează la Salonul interjudeţean Suceava, în 1968. Eminamente liric, temperamentul pictorului se realizează cu intensitate în peisaje, ce domină pentru o bucată de timp creaţia sa. Seriile de peisaje – „Câmpuri” şi „Căpiţe” – redescoperă farmecul frust, persistent al naturii. Culorile dizolvate de lumină sunt purtate în fluxuri imprevizibile, acoperind cu masa lor sensibilă spaţiul compoziţiei. Ascunsă în profunzime, necesara ordine face să răzbată, în unele imagini, abia sesizabile aspiraţii spre forma geometrică. În ultimele lucrări apar, pe toată suprafaţa tabloului, impulsuri cromatice evocând încă universul vegetal. Aici, tendinţele ordonatoare par să asculte, într-un mod mai decis, de principii centriste. Astfel de principii se prezintă uneori sub forma unei şarpante vizibile sau presupuse în

desfăşurarea tuşelor, iar altădată apelează la configuraţia simbolică a inimii.

Bibliografie: Alexandra Titu, „A.M. Agrippa”, în *13 pictori români contemporani*, Bucureşti, 1983.

Akopian, Garcia (n. Hanlar, 1935). Pictor armean. A studiat la Institutul de Teatru şi Artă din Erevan (1957-1963). Participă la expoziţiile: „Fizicultura şi sportul”, Erevan, 1966; Simpozionul de la Varna, 1967; „Arta plastică armenească”, Moscova, Chişinău, 1969; „Arta plastică”, Havana, Tokyo, 1970; „De strajă păcii”, Erevan, 1974; „Artişti armeni”, Los Angeles, 1976; „Artişti din Armenia”, Paris, 1977. Un foarte sever filtru este aplicat imaginii picturale, în aşa fel încât detaliile sunt îndepărtate, până când fondul îşi pierde fixarea în timp şi spaţiu. Rămâne un fond activ, dar abstract*, ce ne trimite mai curând la un timbru personal. Simplificate, compoziţiile câştigă în pregnanţă, impunând o lume puternic marcată de viziunea pictorului.

Albers, Josef (n. Bottrop, 1888 – m. New Haven, 1976). Pictor german. Studiază la Şcoala Regală de Artă din Berlin (1913-1915); Şcoala de Arte şi Meserii din Essen (1916-1919); Academia de Artă din München (1919-1920), cu Franz von Stuck; Bauhaus din Weimar (1920-1923). Devine profesor la Bauhaus* (1923) şi se mută odată cu întreaga şcoală la Dessau (1925) şi apoi la Berlin (1932). În 1933, când se închide şcoala Bauhaus, Albers părăseşte Germania, începând o lungă activitate de profesor (1933-1965) în SUA, apoi la Universitatea din Santiago de Chile, Institutul de Artă din Perú, Institutul de Arte Vizuale din Ulm. Participă la expoziţiile: „Maeştrii de la

Bauhaus”, Basel, 1929; „Artiştii Abstracţi Americani”, New York, 1939; „Abstracţia geometrică în America”, New York, 1962; „Ochiul Sensibil”, New York, 1965; Bienala de la Nürnberg, 1969; „Abstracţia geometrică 1926-1942”, Dallas, 1972; „Futurismul, un Focar Modern”, New York, 1973. Distincţii: Premiul Ford, New York, 1959; Premiul Graham, Chicago, 1962; Medalia Anului a Institutului American pentru Arte Grafice, New York, 1962; Marea Cruce de Merit a Germaniei, 1968; Premiul Landului Nordrhein-Westfalen, 1968. Formaţia lui Albers, puternic marcată de spiritul raţionalist al Şcolii de la Bauhaus, îl face să depăşească repede o fază expresionistă* comună multor artişti germani din generaţia sa. Studiul materialelor, al culorilor, al raporturilor dintre forme şi suprafeţe colorate îl conduc spre construcţia geometrică în care important este factorul psihic trezit de armoniile şi dizarmoniile compoziţiei.

Bibliografie: E. Gomringer, *Josef Albers. Das Werk des Malers und Bauhausmeister als Beitrag zur visuellen Gestaltung im 20. Jahrhundert*, Starnberg, 1968; D. Waldman, J. Poetter, P. Hahn (eds.), *Josef Albers. Eine Retrospektive*, catalog, Solomon R. Guggenheim Museum, New York, Köln, 1988.

Amiet, Cuno (n. Soleure, 1868 – m. Oschwand, Berna, 1961). Pictor elveţian. Se iniţiază în pictură la Feldbrunnen, sub îndrumarea lui Frank Buchser, la Academia de Artă din München şi la Academia Julian din Paris (1889-1892). În 1892 lucrează la Pont-Aven, în Franţa, făcând parte dintre artiştii grupaţi în jurul lui Paul Gauguin*. Preferinţa sa pentru culorile vii, pentru formele puternic desenate îl apropie de căutările grupului Die Brücke*, înfiinţat la Dresda, ai cărui membri îl

invită să expună împreună, în 1906. Alături de Ferdinand Hodler pune bazele „noii picturi elveţiene”, în care influenţele expresionismului* german întâlnesc o anumită preferinţă pentru păstrarea în imagine a unor naturi simboliste. Înclinarea temperamentală spre echilibru, spre o anumită disciplină compoziţională, în care elementele figurative îşi sporesc valorile simbolice, îl fac să nu împingă prea departe contrastele culorilor, să nu dezvolte dramatismul artei expresioniste. Experienţele din Germania şi din Franţa, contactul cu direcţii, grupări şi artişti din diferite centre europene îl fac deosebit de sensibil la fenomenul de continuă inovare a artei, devenind unul dintre promotorii artei moderne în ţara sa.

Bibliografie: G. Sandoz-Keller, *Cuno Amiet: Les Année*s *Symbolistes 1897-1902*, Neuchâtel, 1988.

Andreescu, Ion (n. Bucureşti, 1850 – m. Bucureşti, 1882). Pictor român. Din 1869 urmează Şcoala Naţională de Arte Frumoase condusă de Aman*, devenind, în 1872, profesor la catedra de desen liniar şi caligrafie a Seminarului episcopal din Buzău. În 1873 se transferă la Gimnaziul comunal „Tudor Vladimirescu”, apoi, în 1875, la Şcoala de meserii din aceeaşi localitate. La sfârşitul anului 1878 pleacă la Paris, frecventând cursurile Academiei libere Julian şi pictând, verile, la Barbizon (unde se întâlneşte cu Nicolae Grigorescu*) şi în alte aşezări rurale. O biografie ingrată, scurtă, desfăşurată sub semnul unei condiţii modeste şi al bolii, caracterizată mai degrabă prin absenţa evenimentelor, printr-o descoperire târzie a necesităţii exprimării artistice, a vocaţiei, în sensul profund al cuvântului,

dublează o operă nu numai importantă ca extensie, dar definitivă, matură, constituită fără ezitări şi tribulaţii. În *Stejarul*, una dintre capodoperele sale, regăsim întreaga emoţie, patosul reţinut, temperat de melancolie al artistului. Compoziţia, bazată pe contrapunctul dintre masele solide ale vegetaţiei şi cerul adânc, este dominată de verticala impunătoare a copacului. Mişcarea pe care diferenţele de cald şi rece ale tonurilor o imprimă materiei demonstrează o rafinată ştiinţă a construcţiei plastice. Fără ambiţia de a nega ierarhii valorice şi cronologice, putem afirma că e primul pictor român cu adevărat modern, fiind în acelaşi timp unul dintre punctele de referinţă atunci când vorbim despre tradiţia artei noastre. „Printre pictorii români, cu siguranţă nu există personalitate mai atrăgătoare ca a lui Andreescu şi destin mai plin de înţelesuri ca al său. El, de fapt, a orientat definitiv arta românească.” Cuvintele acestea, aparţinând lui Jacques Lassaigne, unul dintre criticii de artă francezi care s-au ocupat cu pasiune şi interes de arta românească, ni se par a fi revelatoare pentru locul deţinut de Andreescu în dezvoltarea artei româneşti moderne şi, în egală măsură, pentru modul cum a pătruns marele pictor în circuitul valorilor europene. (Vezi fasciculul I, planşa 1)

Bibliografie: G. Oprescu, *Andreescu*, Craiova, 1932; Al. Busuioceanu, *Andreescu*, Bucureşti, 1936; Radu Bodgan, *Andreescu*, vol. I, Bucureşti, 1969; Iulian Mereuţă, *Andreescu*, Bucureşti, 1972; Vasile Varga, Eleonora Costescu, *Andreescu*, Bucureşti, 1978.

Anghel, Gheorghe D. (n. Turnu Severin, 1904 – m. Bucureşti, 1966). Sculptor român. După ce frecventează cursurile

sculptorului Paciurea* la Şcoala de Arte Frumoase din Bucureşti, îşi definitivează formaţia la Paris (1924-1937). În perioada şederii sale la Paris, urmează un timp Şcoala de Arte Frumoase (profesor Antoine Injalbert), vizitează atelierul lui Brâncuşi* şi, în special, face studii în muzee şi expoziţii, fiind interesat de monumentele vechii arhitecturi şi sculpturi franceze. Din această perioadă (1929) datează bustul actorului de origine română Jean Yonnel, aşezat în foaierul Comediei Franceze, într-o serie ilustră de portrete. Gustul pentru formele riguroase şi expresive îi este alimentat de zestrea artistică românească primită prin lecţiile lui Paciurea, de patrimoniul cultural medieval francez regăsit, deopotrivă, în expresia directă, ca şi în preocupările artiştilor neoclasici şi în arta unor sculptori moderni ca Rodin*, Bourdelle*, Maillol*, Despiau*. Astfel de filiaţii culturale şi propria înţelegere a sculpturii îl vor face să evolueze pe un alt drum decât Brâncuşi. Anghel nu respinge experienţele impresionismului* în sculptură (Rodin), nici ale unor sculptori ce s-au dezvoltat pe această direcţie; nu consideră „impur” modelajul încărcat de senzaţii, „accidentul” formal provocat de expresia concretă a personajului reprezentat. Amestec de austeritate şi spontaneitate, operele sale au o atitudine solemnă – fie că e vorba despre reprezentări ale meditaţiei sau ale elanului eroic. Capodoperele sculpturii sale sunt statuile *Cărturarul (Monseniorul Ghica),* pictorul *Theodor Pallady*, Muzeul din Craiova, şi poetul *Mihai Eminescu*, Ateneul Român. Opera sculptorului este – după cum scria criticul Petru Comarnescu despre statuia dedicată lui Eminescu – „congenială cu cea a poetului, prin aceleaşi aspiraţii umaniste...”.

Bibliografie: Petru Comarnescu, *Gh.D. Anghel*, Bucureşti, 1966.

Anghel, Gheorghe I. (n. Cluj, 1938). Pictor român. Absolvent, în 1964, al Institului de Arte Plastice „N. Grigorescu” din Bucureşti, unde va deveni profesor. Expoziţii de grup: Expoziţia Tineretului, Varşovia, 1969; „Metafora”, Szczecin, 1971; Festivalul de la Cagnes-sur-Mer, 1974; Bienala de la Košice, 1978; „Extempora”, Piran, 1978; Bienala de la Alexandria, 1982; Bienala de la Valparaíso, 1983; „Sexul lui Mozart”, Bucureşti, 1992; „Bisanzio dopo Bisanzio”, Veneţia, 1993. Distincţii: Premiul Festivalului „Metafora”, Szczecin, 1971; Premiul Academiei Române, 1983; Premiul Rafael, Italia, 1983; Premiul Uniunii Artiştilor Plastici din România, 1987; Marele Premiu al Republicii Moldova, 1994. Atras de posibilităţile de expresie ale unor tonalităţi de gri (griuri de roşu, griuri de albastru), pictorul realizează tablouri – îndeosebi peisaje – în care răzbat aluzii la realitatea observată. Aceste aluzii sunt uneori susţinute de concreteţea pastei, alteori de formele integrate construcţiei plastice, forme ce au putere de expresie chiar dacă sunt reduse doar la conturul grafic. Există în pictura sa amintirea copilăriei petrecute în Delta Dunării – o obsesie a spaţiilor vaste, o nevoie de perspectivă largă, de orizonturi deschise, unde formele unui motiv (din lumea concretă, din mitologie etc.) se înscriu cu prestanţă, fără să anuleze acest maiestuos vid al spaţiului. Artistul se află în relaţii intime cu acest spaţiu, pe care şi-l apropie prin pictură, particularizându-l cu timbrul specific al sensibilităţii sale (ciclurile „Orizontală”, „Insula”). Uneori, pictura sa ne invită la un voiaj labirintic, în care nu întâlnim obişnuitele obstacole ale drumului, ci doar umbra minotaurului, fiinţă inocentă, sacrificată ritual, cumulând semnificaţii mitologice mai largi („Iubirile unui centaur”). Din spaţiul mirific al Greciei vin şi alte ecouri, detectabile în

ciclurile „Lecţia de singurătate”, „Triclinium pentru Melisa” etc. Nostalgiile vechii lumi egeene pot să însemne chipuri dezvăluite de timp sau fragmente de cuvinte greceşti, într-o permanentă recuperare arheologică.

Bibliografie: Alexandra Titu, „Gheorghe I. Anghel”, în *13 pictori români contemporani*, Bucureşti, 1983; Modest Morariu, *Gheorghe I. Anghel*, Bucureşti, 1987; Răzvan Theodorescu, *Anghel*, Bucureşti, 2008.

Annus, Siim-Tanel (n. Tallinn, 1960). Artist estonian. După ce se iniţiază în atelierul lui Tonis Vint (1974-1978), studiază istoria artei la Universitatea Tartu (1979-1984). Participă cu lucrări de pictură şi grafică la expoziţiile: „New Art from Soviet Union”, St. Louis, Washington, 1976-1977; „Geometric Art”, Tallinn, 1978; „International Audio/Mail Art”, Stockholm, 1983; Bienala de la Ljubljana, 1983, 1985, 1987; „Structure/Metaphysics”, expoziţie itinerată în Finlanda şi Suedia, 1989-1991; „Myth and Abstraction”, Karlsruhe, 1992; „International Images”, Sewickley, Pennsylvania, 1992; „Biotopia”, Tallinn, 1995. În lucrările făcute cu mijloace tradiţionale urmăreşte jocul opacităţii şi transparenţei materialelor, prezenţa sensibilă a luminii şi instaurarea unor tensiuni ordonatoare (ciclul „Sky Cities”). Încă de la începutul anilor 1980 face experienţe în domeniul artelor alternative, optând în primul rând pentru performance*. De multe ori, astfel de performance-uri însoţesc şi amplifică semnificaţiile desenelor şi gravurilor pe care le aduce în cadrul unor expoziţii.

Antes, Horst (n. Heppenheim, 1936). Pictor şi sculptor german. Studiază la Academia de Artă din Karlsruhe (1957-1959), cu HAP Grieshaber. Profesor la Academia de Artă din Karlsruhe (1965-1973) şi la Academia de Artă din Berlin (1967-1968). Expoziţii de grup: Carnegie International, Pittsburgh, 1964, 1970; Premiul Marzotto, Valdagno, 1964, 1968; Documenta din Kassel, 1964; Bienala de la Tokyo, 1965; Bienala de la Veneţia, 1966; „Pictori europeni de astăzi", Paris, 1968; „Practica din fier şi oţel", 1930-1970, Stuttgart, 1970; Trienala de la New Delhi, 1971; Bienala de la Middleheim-Anvers, 1973; „De la Picasso la Lichtenstein", Londra, 1974. Distincţii: Premiul de artă, Hanovra, 1959; Premiul Pankofer, Germania, 1959; Premiul André Malraux, Bienala de la Paris, 1961; Premiul Villa Romana, Florenţa, 1962; Premiul Guggenheim, New York, 1964; Premiul UNESCO, Bienala de la Veneţia, 1966; Premiul Marzotto-Europa, Valdagno, 1968. În centrul imaginii apar, de regulă, figuri umane, remarcabile prin laconismul şi forţa expresiei. Simplitatea desenului este subliniată de contraste violente ale culorilor. Acelaşi caracter frust şi aceeaşi pregnanţă vizuală au şi figurile sculptate. Chipurile poartă întotdeauna o sarcină simbolică. Cufundarea într-un spaţiu al purităţii, al candorii, îi apare artistului ca un gest necesar, singurul de natură să recupereze surprizele şi strălucirile din descoperirile făcute în copilărie.

Bibliografie: Carlo Huber, *Horst Antes – Bilder und Skulpturen*, Zürich, 1967; Wolf Hermann, *Antes*, Rosenheim, 1976; B. Lutze, *Horst Antes, Lithographen*, Gütersloh, 1976; *Horst Antes*, Kunstmuseum Honnover mit Sammlung Sprengel, Bremen, Hanovra, 1983; D. Brusberg, *Horst Antes – Bilder und Blätter 1960-1987*, Berlin, 1988.

Antik, Alexandru (n. Reghin, 1950). Artist român. A absolvit în 1975 Institutul de Arte Plastice „Ion Andreescu” din Cluj-Napoca. Participă la expoziţiile: „Reconstrucţia Mediului”, Cluj-Napoca, 1980; „Medium ’81”, Sfântu Gheorghe, 1981; „Postamen”, Budapesta, 1992; Simpozionul internaţional al artelor electronice, Helsinki, 1994; „Ex Oriente Lux”, Bucureşti, 1993; „Experiment”, Bucureşti, 1996, Cluj-Napoca, 1997; Festivalul de Performance „Surâsul Giocondei”, Chişinău, 1998; Bienala de la Veneţia, 1999; Festivalul de Artă Efemeră, Bucureşti, 1999; Festivalul de Performance Zona 3, Timişoara, 1999. Interesat într-o primă etapă de mutaţiile suferite de limbajele vizuale, în perimetrul cărora caută noutatea formală, în special în domeniul obiectului, artistul optează apoi tot mai decis pentru diverse modalităţi ale artei alternative – acţiune*, instalaţie*, instalaţie-video*, performance*. Zona predilectă a explorărilor sale este fiinţa biologică, tratată la început ca o realitate obiectivă, sursă de experiment formal. Aceasta este premisa care îl conduce spre body-art*. Momentul situării investigaţiei în propriul trup îi impune, ca o perspectivă foarte acută, relaţia subiect-obiect. El prospectează reacţiile trupului, posibilităţile lui perceptive, posibilităţile de adaptare la diverse experienţe, inclusiv tehnologice, şi funcţionarea sa în plan metaforic.

Bibliografie: Ileana Pintilie, *Acţionismul în România în timpul comunismului*, Cluj-Napoca, 2000.

Anuszkiewicz, Richard (n. Erie, Pennsylvania, 1930). Pictor american. Studiază la Universitatea Yale cu Albers* (1950), artist format la Bauhaus*. Îşi leagă numele de constituirea, în

deceniul al şaptelea, a artei optice (vezi *Op-art*). În 1963, el scria: „Lucrările mele sunt de natură experimentală şi se axează pe o cercetare a efectelor culorilor complementare de mare intensitate când sunt juxtapuse şi a schimbărilor optice care rezultă”. Opusă abstracţiei* lirice, expresionismului* abstract, ca şi curentului dominant în epocă, pop-art*, opera sa îşi propune să redea ochiului percepţiile simple directe, rămânând totuşi în domeniul şocului vizual (nu prin motiv, ci prin lumină) presupus de o atmosferă saturată de reclamă (*Plus invers*, 1960; *Diviziunea intensităţii*, 1964 etc).

Bibliografie: K. Lunde, *Anuszkiewicz*, New York, 1977.

Apostu, George (n. Stănişeşti, Bacău, 1934 – m. Paris, 1986). Sculptor român. Absolvent al Institutului de Arte Plastice „N. Grigorescu” din Bucureşti (1959), unde a studiat cu Ion Lucian Murnu şi Constantin Baraschi. Participă la: Bienala Tineretului, Paris, 1965; Salonul Tinerilor Sculptori, Paris, 1967, 1971; Bienala de sculptură în aer liber, Middelheim-Anvers, 1967; Bienala de la São Paulo, 1969; Bienala de la Veneţia, 1970, 1976. Realizează sculpturi în aer liber la Grenoble, 1967; Măgura, 1970, 1975; Costineşti, 1972; Voroneţ, 1972; Balta Albă – Bucureşti, 1972. A fost prezent la simpozioane în: Ungaria (1973), Austria (1976) şi Japonia (1978). Distincţii: Premiul Ion Andreescu al Academiei Române, 1966; Marele Premiu al Uniunii Artiştilor Plastici din România, 1970. Este cel mai reprezentativ dintre sculptorii care, încă din primii ani ai celui de-al şaptelea deceniu, găseau în creaţia populară – îndeosebi sculptura în lemn sau piatră şi piesele de etnografie – temeiurile inovării stilistice, drumul spre modalităţi de expresie

eliberate de clişeele şi convenţiile unui realism îngust, academizant. Sculpturile sale au avut – chiar şi atunci când transferau, supradimensionându-le, elemente din industria ţărănească – un anumit sens polemic, marcând conceptual sensul descoperirii şi valorificării tradiţiilor. Unul dintre cele mai cunoscute cicluri ale sale, „Tatăl şi fiul”, constituie o prelucrare sculpturală a vechiului motiv al „arborelui vieţii”, starea de comunicare dintre elementul uman şi cel vegetal făcând posibilă reactualizarea mitului regenerării cosmice. Alte cicluri – „Laponele”, „Fluturi” – dezvoltă sugestii formale ale artefactului ţărănesc, ale căror morfologii preiau în mod firesc datele naturii vii, logica creşterii spirituale a formei, simetriile zoomorfe şi antropomorfe. În ultimii ani, artistul a continuat să investigheze forma, în relaţia ei cu materia opacă şi densă a lemnului sau pietrei, dar într-un mod care face sensibilă acea dramă specific umană, în atingerea cu planul divinităţii (ciclul „Isus răstignit”). Sculptorul trece de la păgânismul evident al primelor sale lucrări, angajate în dialogul cu un fond ecumenic neolitic (la care se referă Mircea Eliade), care îl inspirase şi pe Brâncuşi[*], aducând tema fiului în aria de semnificaţii creştine. Eroziunea socială şi drama declinului biologic acţionează asupra regimului formal al sculpturilor sale – până atunci pline de vitalitate, implantate convex în spaţiu, cu o pondere jubilantă, macerând forma. Sculptura sa dobândeşte, în aceste condiţii, un accent expresionist[*].

Bibliografie: Octavian Barbosa, *George Apostu*, Bucureşti, 1968; Ionel Jianou, *George Apostu*, Paris, 1985; Ionel Jianou, Gabrielle Ionescu (eds.), *Témoignages sur Apostu*, Paris, 1987.

Appel, Karel (n. Amsterdam, 1921 – m. Zürich, 2006). Pictor olandez. Studiază la Academia Regală din Amsterdam (1940-1943). Debutează sub semnul protestului împotriva exceselor geometrizante ale artiştilor grupaţi în jurul revistei *De Stijl**. În 1948, Appel, Corneille* şi Constant pun bazele Grupului Experimental şi ale revistei *Reflex*, care promovau noi tendinţe artistice, cu intenţia de a opune influenţelor pariziene valori proprii tendinţelor olandeze. Această atitudine manifestată şi de alţi artişti din ţările nordice a dus la apariţia grupului şi revistei *Cobra* (nume format prin alăturarea iniţialelor oraşelor Copenhaga, Bruxelles, Amsterdam). Appel ia parte la manifestările grupului Cobra* (Copenhaga, 1948; Liège, 1951; Copenhaga, 1973), ca şi la Bienala de la São Paulo, 1953; „Secession 1954”, Leverkusen, 1954; „Expresionism 1900-1955”, Mineapolis, 1955; Documenta din Kassel, 1964; „Portraits in Contemporary Art”, New York, 1969; „Humor, Satire, Irony”, New York, 1972. Distincţii: Premiul UNESCO la Bienala de la Veneţia, 1954; Premio Lissone, 1960; Premiul Guggenheim, 1960. Negând linia dreaptă, unghiul drept, suprafeţele construite după principii geometrice, artistul lasă să izbucnească în imagine energiile nestăvilite ale fiinţei sale interioare. Materia intens colorată, bogată, acoperă asemenea unei mase incandescente câmpul reprezentării. Există o oarecare tentaţie a informalului*, dar artistul îi opune în mod programat un control, introducând, în mobilitatea tuşelor colorate, un principiu figurativ. Oricât de violente ar fi culorile şi gesturile cu care le aşterne pe pânză, ele ascultă de o forţă interioară care le orientează spre sugerarea unor figuri umane (*Două figuri*, 1958; *Femei şi păsări*, 1958). Nevoia secretă de a asigura coeziunea accentelor colorate se traduce în primul rând

prin aluzia constantă la configuraţia simbolică a omului. Coloritul bazat pe raporturi tranşante se dovedeşte adecvat abordării unor genuri ca vitraliul şi decoraţia murală.

Bibliografie: *Karel Appel over Karel Appel*, prefaţă de Albert Rikmans, Amsterdam, 1971; Hugo Claus, *Karel Appel: Painter*, New York, 1962; *Appel: The Complete Sculptures*, New York, 1991; J.-F. Lyotard, *Apple peintre. Geste et commentaire*, Paris, 1994; D. Kuspit, *Karel Appel Sculpture. A catalogue Raisonnée*, New York, 1994.

Appropriation (apropriere, luare în posesie, însuşire, adecvare, adaptare). Termenul apare la sfârşitul anilor 1970, în contextul dezbaterilor privitoare la realism, la atitudinea faţă de realitatea concretă şi realitatea culturală. De pe aceste poziţii, actul creator se poate întemeia pe lectura şi însuşirea unor creaţii preexistente, apropriate prin repictare, redesenare, resculptare, refotografiere sau rescriere. Tendinţa obstinată spre orginalitate – atât de puternic acuzată de arta modernă – este abolită, sursele unei noi creaţii alimentându-se, acum fără nici un complex, de la valorile patrimoniale. Punctul de plecare al acestei concepţii se află în programul noului realism (vezi *Nouveau réalisme*), în legătură cu care, în 1960, Pierre Restany nota: „Gestul aproprierii este agentul absolut al metamorfozei, catalizatorul revoluţiei privirii". În tratamentul aplicat obiectului şi conceptelor culturale, regăsim, nuanţat, ceva din dadaism* şi din pop-art*, cu deosebirea că aproprierea cultivă coerenţa şi demnitatea citatului. Pe o astfel de înţelegere a relaţiei cu opere preexistente, Mike Bidlo îşi însuşeşte tehnica lui Pollock*, „the Dripper", iar Jeff Koons* transpune în oţel şi

porţelan opere celebre şi obiecte kitsch din ambianţa cotidiană. Alte exemple ne oferă Martial Raysse, Sherrie Levine, Richard Prince, David Salle, Julian Schnabel, Peter Schuyff, Braco Dimitriević şi grupul român Euroartist (Graur*, Bandalac*). Aproprierea se întâlneşte cu orientări ca Neo-Geo* şi simulaţionismul*, apărute la începutul anilor 1980. (Vezi fasciculul III, planşa 15)

Archipenko, Alexander (Oleksandr Porfirovici Arhipenko) (n. Kiev, 1887 – m. New York, 1964). Sculptor ucrainean stabilit în Statele Unite. Studiază la Institutul de Artă din Kiev, după care se îndreaptă spre Paris (1908). Ajunge în capitala Franţei la scurtă vreme după ce Picasso* pictase *Domnişoarele din Avignon* (1907) – considerată prima operă propriu-zis cubistă* – şi într-o vreme în care Brâncuşi* începea să dea la lumină opere reprezentative. Se împrieteneşte cu mulţi artişti care căutau forme noi de expresie, printre care Léger*. Prin contopirea propriilor înclinaţii şi a ecourilor receptate în mediul artistic în care îşi desăvârşeşte formarea, el contribuie la dezvoltarea orientării cubiste în sculptură. Elementele figurilor umane sunt stilizate, reduse la forme geometrice ascuţite, desfăşurate în spaţiu după un anumit ritm (*Mamă şezând*, 1911; *Femeie cu evantai*, 1914 etc.). Despre *Meciul de box* (1913), Herbert Read va scrie mai târziu: „Obiectul devine o justificare pentru reprezentarea conceptului de mişcare în spaţiu”. În epocă, un reprezentant al artei futuriste*, Boccioni*, făcând, într-o scrisoare din 1913, distincţia între cubism şi futurism, îi contesta mişcarea, considerând că „sculpturile lui Archipenko au căzut în arhaic şi în barbar”, că acestea nu tind spre

„complexitate”, ci spre „simplicitate”. După 1914, Archipenko inaugurează seria intitulată „Medrano”, în care sunt cuprinse lucrări realizate într-o tehnică mixtă, prin folosirea lemnului, metalului, sticlei şi materiilor colorate. Sunt aşa-numitele „Sculpto-picturi”, o încercare de a şterge convenţiile dintre genuri, de a crea o legătură între modalităţile de expresie în două dimensiuni cu cele în trei dimensiuni. În anii 1921-1923, artistul locuieşte la Berlin, stabilindu-se apoi în SUA. Activează ca profesor la Universitatea din Washington şi la fundaţia New Bauhaus din Chicago, înfiinţată de Moholy-Nagy*. Din 1939 conduce la New York o importantă şcoală de sculptură. O vreme, după 1924, a creat ciclul „Archi-picturi”, compoziţii cinetice* având la bază un sistem mecanic de mişcare a pânzelor pictate. Căutarea efectelor spectaculare ale unor astfel de sinteze între pictură şi sculptură îl conduc spre încadrarea semnificaţiilor operelor în cadrul unui „spirit decorativ” (Herta Wescher).

Bibliografie: A. Archipenko and Fifty Art Historians, *Archipenko – Fifty Creative Years, 1908-1958*, New York, 1960; *Alexander Archipenko*, Moderne Galerie des Saarland Museum, Saarbrücken, 1986.

Arghira (Alexandru Călinescu) (n. Bucureşti, 1935). Sculptor român. A absolvit în 1962 Institutul de Arte Plastice „N. Grigorescu” din Bucureşti, unde a studiat cu Medrea*. În 1983-1985 a obţinut o bursă la Cité Internationale des Arts, Paris; în 1990-1991, primeşte o bursă a oraşului Mannheim. Membru de onoare al Academiei de Artă, Madrid, 1991; membru al Grupului Logos, Galerie Sculptures, Paris, 1992. Participă la

Bienala Internaţională de Sculptură, Fundaţia Pagani, Milano, 1970; Bienala de la Ravenna, 1983; Salonul Independenţilor, Paris, 1984; Bienala de la Cannes, 1985; Salonul Fundaţiei Michelangelo, Corsica, 1985; Salonul Internaţional de Sculptură, Nisa, 1986; Expoziţia internaţională, Centrul Olimpic Seul, 1987; Salonul internaţional al sculpturii contemporane, Paris, 1991; Centrul Cultural al oraşului Madrid, 1991. A lucrat în simpozioanele Măgura, Buzău, 1979; Carrara, 1984; Lindabrunn, 1985; Seul, 1987; Madrid, 1991; Maalot, Israel, 1995; Plovdiv, 2000. Distincţii: Medalia de aur a Federaţiei Naţionale a Culturii Franceze, 1985; Premiul pentru sculptură la Salonul Fundaţiei Michelangelo, 1985; Grand Prix, Salonul din Nisa, 1986; Premiul Uniunii Artiştilor din România, 1991. După o perioadă în care experimentează în cadrele sculpturii figurative, cu o directă implicare în realitatea umană, artistul se arată tot mai preocupat de analiza volumelor, înţelese în pura lor evoluţie formală şi în determinările spaţiale. Marcate tot mai vizibil de procese raţionale, formele îşi pierd detaliile pentru a păstra esenţa durabilă, aparţinând repertoriului geometric. Opţiunile sale sunt foarte bine ilustrate de lucrările realizate în simpozioane, unde structurile abstracte sau cele ce angajează repere obiectuale stabilesc raporturi armonice cu elementele natural preexistente.

Arman (Armand Fernandez) (n. Nisa, 1928 – m. New York, 2005). Artist francez. Studiază la École des Arts Décoratif din oraşul natal (1946-1949) şi École du Louvre (1950-1951). Debutează cu picturi suprarealiste*, trecând apoi printr-o fază abstractă* (1953). Expune în pavilioanele franceze de la Expoziţia mondială, 1967, de la Montréal, dar şi la: Bienala de la

Veneţia, 1968; Documenta din Kassel, 1968; Târgul internaţional de la Osaka, 1970. Trăieşte la New York, petrecându-şi verile la Vence (Franţa). Din 1959 începe să fie atras de „acumulări” (vezi *Accumulation*) – asamblaje (vezi *Colaj*) din materialele cele mai banale pe care le oferă experienţa zilnică: cutii de conserve, sticle, ceasuri defecte, cartuşe, tăieturi de ziare, gunoaie, ţigări, roţi etc. Este unul dintre fondatorii mişcării nouveau réalisme* (1960), dirijată de criticul Pierre Restany, dovedind o acută percepţie a societăţii de consum, surprinsă până la limitele dizgraţiei şi refuzului. Gestul artistului, ca şi elementele cu care operează, pendulează între ironie şi denunţare, dialogul cu ambianţa sufocată de artefacte fiind abordat de pe poziţii active. Colaborează în 1967 cu uzinele de automobile „Renault”, creând o serie de „Art-Industry”, imagini care citează, într-o manieră apropiată de viziunea curentului pop-art*, diverse obiecte concrete. Uneori concepe lucrări monumentale destinate spaţiului public: sculpturile *Long Term Parking*, 1982; Paris, *L'Heure de tous* şi *Consigne à vie*, 1985; decoraţia murală *À ma jolie*, pentru Muzeul Picasso din Antibes.

Bibliografie: Henry Martin, Pierre Restany, *Arman*, Paris, New York, 1974; *Arman: Couleurs*, catalog, Galerie Pieters, Knokke – Zoute, 1977; Arman, *Parade der Objekte. Rerospektive 1955-1982*, Hanovra, 1982; B. Lamarche-Vadel, *Arman*, Paris, 1987; Donald Kuspit, *Monochromie Accumulations 1986-1989*, Stockholm, 1990; Jean-Michel Bouhours (ed.), *Arman*, catalog, Centre Georges Pompidou, Paris, 2010.

Armitage, Kenneth (n. Leeds, 1916 – m. Londra, 2002). Sculptor englez. Între anii 1934 şi 1937 studiază la College of Arts din

Leeds, apoi la Slade School of Arts din Londra (1937-1939). Participă la Bienalele de la Veneţia din 1952 şi 1958 şi la Bienala de la São Paulo din 1957. Câştigă concursul pentru monumentul celor dispăruţi în război din oraşul Krefeld. Fără a fi evidentă în tematica abordată, influenţa anilor de război îl marchează. Un anumit dramatism, ca şi obstinaţia cu care reprezintă grupuri de personaje vorbesc despre această experienţă de neşters. După război (între 1946 şi 1956) conduce secţia de sculptură la Bath Academy of Art. Face parte din acea direcţie a sculpturii secolului XX care caută să transfigureze realul – căutat mai ales în figura umană –, să ajungă la un adevăr de dincolo de aparenţe, la o realitate interioară, fără artificiile suprarealismului*. E nevoia regăsirii forţei simbolice a reprezentării, dar a unei forţe simbolice care să nu fie datorată anecdoticului, ci tratării plastice, demers nu lipsit de dificultate. Apropiat ca viziune – nu neapărat şi ca soluţii – de Chadwick*, Butler*, Giacometti*, Marini*, Fritz Koenig şi, în oarecare măsură, de Moore*, el îşi găseşte modalitatea proprie de exprimare a tensiunii şi neliniştii interioare în acele „grupuri-plăci”, din care se desprind elementele dinamice ale unor fragmente umane (capete, braţe, picioare), acroşând spaţiul şi anunţând că în masa de materie implantată în spaţiu pulsează o viaţă, se petrece un eveniment. Suprafeţele atacate de spaţiu şi aceste accidente formale, fragile şi elocvente conferă sculpturilor ritm, complexitate formală şi dramatism (*Grup mergând*, 1951; *Personaje în vânt*, 1951; *Familie la plimbare*, 1951; *Grup aşezat ascultând muzică*, 1952). În lucrările din ultima perioadă devine vizibilă o tendinţă de a mări volumul, ponderea materială a sculpturii păstrând acea notă de expresionism* discret, lipsit de violenţă, care îi este

caracteristică (*Figură zăcând pe o parte*, 1958; *Figură-lespede*, 1961).

Bibliografie: *Kenneth Armitage*, Arts Council, Londra, 1972-1973; *Kenneth Armitage – sculpture et desins 1948-1984*, catalog, Artcurial, Paris, 1985.

Armleder, John (n. Geneva, 1948). Pictor elveţian. A studiat la École des Beaux Arts, Geneva (1970-1974). Expoziţii de grup: Bienala de la Veneţia, 1986; Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1987; „Wiener Secession", Viena, 1993; Kunsthalle, Baden-Baden, 1998; „Frieze", The Institute of Contemporary Art, Boston, 1999; „Artspace", Auckland, Noua Zeelandă, 1999. Apropierea sa de mişcarea Neo-Geo* se datorează apelului constant la citatul obiectual sau cultural. Discursul său, patronat de principii raţionaliste, se realizează prin asocierea unor tablouri evocând programul abstracţiei geometrice şi a prelucrărilor sintetice ale unor piese de mobilier. Monocromia picturilor, pe de o parte, şi formele sever delimitate ale mobilierului, pe de altă parte, trădează o clară orientare minimalistă* care nu stinge emoţia, ci o purifică, trecând-o într-o ordine conceptuală*.

Bibliografie: *John M. Armleder: Furniture Sculpture 1980-1990*, Musée Rath, Geneva, 1990; *John Armleder*, Wiener Secession, catalog, Viena, 1993.

Armory Show (Expoziţia de la Arsenal). Cu acest titlu a intrat în istoria artei Expoziţia internaţională de artă modernă deschisă în 1913 în clădirea vechiului arsenal al Regimentului 69, de pe Lexington Avenue, New York. Expoziţia de la Arsenal

(organizată de Asociaţia pictorilor şi sculptorilor americani) şi-a propus să atragă atenţia asupra creaţiei originale americane, în confruntare cu arta europeană. În perioada de dinaintea Expoziţiei de la Arsenal crescuse numărul manifestărilor ce cuprindeau lucrări semnate de artişti americani, între care se numărau reprezentanţi ai artei tradiţionale, unii artişti aflaţi explicit sub influenţa europeană, precum şi propuneri mai noi, cum ar fi realismul grupului intitulat Cei opt (vezi *Ashcan School*), a cărui primă expoziţie avusese loc în 1908. În ceea ce priveşte contactul cu arta europeană, sunt de semnalat expoziţiile deschise de fotograful Alfred Stieglitz, în Galeria „291” (Rodin* şi Matisse*, 1908; Toulouse-Lautrec*, 1909; Vameşul Rousseau*, 1910; Picabia*, 1913 etc.). Expoziţia de la Arsenal dezvoltă astfel de iniţiative, prezentând o amplă selecţie de pictură, sculptură şi grafică – în total, 1.600 de lucrări, dintre care peste 1.200 ale autorilor americani. Au fost expuse opere ale expresioniştilor* (Munch* etc.), ale unor artişti impresionişti*, postimpresionişti, începând cu Gauguin*, Van Gogh*, Cézanne*, ale neo-impresioniştilor* Seurat* şi Signac*, ale foviştilor* Matisse*, Derain*, Marquet*, Friesz*, Dufy*, ale simboliştilor (Puvis de Chavannes, Odilon Redon*) sau din gruparea Les Nabis* (Bonnard*, Vuillard*, Denis*), ale cubiştilor* Picasso*, Braque*, Léger*, Gleizis*, Picabia*, Duchamp*. Erau expuse de asemenea opere ale unor artişti din grupările Die Brücke*, Der Blaue Reiter* (germanul Kirchner*, rusul Kandinsky* ş.a.), ale românului Brâncuşi*, ale italienilor Boccioni*, Carrà* ş.a. Expoziţia, deschisă mai întâi la New York, apoi la Chicago şi Boston, a trezit comentarii înflăcărate şi contradictorii. Dacă la Chicago, de pildă, Matisse şi Brâncuşi

erau sărbătoriţi de studenţii de la Institutul de Artă, publicaţia *American Art News* a organizat un concurs pentru descoperirea nudului în tabloul futurist* *Nud coborând o scară* de Marcel Duchamp (concurs menit de fapt să sublimeze începutul de disoluţie a realului în imagine). Succesul expoziţiei, pe planul trezirii interesului pentru arta americană şi, desigur, pentru arta europeană, a fost real. În această perioadă se pun bazele a numeroase colecţii şi muzee de artă modernă şi contemporană. Influenţele europene, devenite mai pregnante pentru o bună bucată de vreme, se produc odată cu o mai decisă activare a artiştilor autohtoni, conturându-se treptat o direcţie realistă a reprezentării „scenei americane”. (Vezi fasciculul I, planşele 5, 9, 13, 14, 20, 21, 23, 28, 30, 37, 43, 45)

Bibliografie: M.W. Brown, *The Story of the Armory Show*, New York, 1963; E.H. Dwight, *Armory Show, 50-th Anniversary Exhibition 1913-1963*, New York, 1963.

Arp, Hans (Jean) (n. Strasbourg, 1886 – m. Basel, 1966). Sculptor şi pictor francez. Studiază la Şcoala de Artă Decorativă din oraşul natal (1904), Şcoala de Artă Decorativă din Weimar (1905-1907), Academia Julian din Paris (1908). În 1911, la München, se întâlneşte cu Kandinsky* şi cu ceilalţi membri ai grupării Der Blaue Reiter* (Călăreţul albastru), cu care va expune în anul următor. Colaborează, începând din 1913, la revista berlineză *Der Sturm**. La Paris, în 1914-1915, face cunoştinţă cu Picasso*, Max Jacob, Modigliani*, Apollinaire, soţii Delaunay*. La Zürich o cunoaşte pe Sophie Taeuber*, cu care se va căsători în 1922. Ia parte la înfiinţarea mişcării Dada* din Zürich (1916-1919), participând apoi împreună cu Max Ernst* la

activitatea grupului dadaist din Köln (1919-1920). Din această perioadă datează colaje*, picturi în ulei şi primele reliefuri abstracte* în lemn. În 1930, comentând amintirile sale dadaiste într-o poetică suprarealistă*, începe seria de „hârtii sfâşiate”, iar mai târziu de „hârtii boţite”. În anii 1931-1932 începe să lucreze sculpturi în trei dimensiuni. Aderă tot atunci la grupările Cercle et Carré* şi Abstraction-Création* din Paris. După război, execută reliefuri şi sculpturi monumentale pentru Graduate Center de la Universitatea Harvard (1950), Centrul universitar din Caracas (1953), Clădirea UNESCO din Paris (1957), Institutul Politehnic din Brunswick (1960), Biblioteca Universităţii din Bonn (1961). Distincţii: Marele Premiu pentru Sculptură la Bienala de la Veneţia, 1954; Premiul Carnegie, 1964. În sculpturile sale, Arp urmăreşte o maximă puritate a volumelor, stilizându-le, degajându-le de orice detalii, pentru a le sublinia structura. Motivele sculpturilor aparţin geometriei, dar citează, într-o ambiguitate intenţionată, sugestii din formele rocilor şi, mai ales, ale corpului uman. Organicitatea sculpturilor sale vădeşte un interes permanent pentru problematica umană, dincolo de variatele sale legături cu orientarea spre arta dadaistă, suprarealistă sau abstractă. Seriile sale de torsuri, cu volume şlefuite îndelung, ceea ce face ca structura monolitică să nu apară greoaie, continuă în fond o mai veche preocupare pentru această reprezentare, înţeleasă ca sumă a perfecţiunii, a idealurilor de armonie. Arp elimină detaliile, suprastructura decorativă – atât de prezentă în Art Nouveau* –, reuşind ca printr-o acurateţe a volumului, printr-o organizare accentuat raţională să pună în lumină graţia formelor organice şi să evite impresia de uscăciune pe care o putea aduce excesiva stilizare. În epocă, el s-a manifestat şi ca poet şi scriitor (volumele *Der*

Pyramidenrock, 1924; *Des taches dans le vid*, 1937; *Poèmes sans prénoms*, 1941; *Le Siège de l'air*, 1946; *Le voilier dans la forêt*, 1957; *L'Ange et la Rose*, 1965). Remarcăm eseurile *Les Ismes de l'art*, 1925, scrise împreună cu El Lisiţki*.

Bibliografie: Carola Giedion-Welcker, *Hans Arp*, Stuttgart, New York, 1957; Michel Seuphor, *Jean Arp*, Paris, 1961; Giuseppe Marchiori, *Arp*, Milano, 1968; Ionel Jianou, *Jean Arp*, Londra, 1968; *Jean Arp*, catalog, Musée de Strasbourg, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1986; Serge Fauchereau, *Arp*, Barcelona, 1988.

Ars. Grup artistic lituanian apărut în 1932, într-un moment când mişcările europene de avangardă erau în plină desfăşurare, iar dinspre zona sovietică se manifestau presiunile realismului socialist. În catalogul primei ediţii, ce a avut loc la Kaunas, se publică manifestul grupării semnat de Galdikas, Gudaitis, Jonynas, Kulakauskas, Mikkenas, Smulevicius, Stepanovicius şi Vizgirds. Sentimentul începutului este adânc resimţit: „Pe terenul viran şi paraginit în mod dureros apărem noi (...). După cinci veacuri împlinite nimerim din nou în cursele puternice ale culturii popoarelor europene. Privind în jur, observăm că arta noastră este ucisă de lipsa unor căutări artistice autentice şi de imitarea unor forme de mult uzate”. Arta care, sperau membrii grupului, trebuie să se facă are menirea să exprime adevărul „meleagului natal”, în condiţiile în care se recunosc „cuceririle formale ale artei contemporane”.

Art Déco. Mişcare artistică, prevalent decorativă, care prezintă în deceniul al treilea al secolului XX o actualizare a valorilor

promovate de Art Nouveau*, până la afirmarea direcţiei raţionaliste, funcţionaliste, promovate de Şcoala Bauhaus* şi international style*. Mişcării i se mai spune Stil 1925, în legătură cu Expoziţia internaţională a artelor decorative moderne deschisă la Paris în acel an. Refuzând apropiatele excese funcţionaliste, care vor amenda drastic orice încercare de decor, de sarcină suprastructurală, adepţii mişcării Art Déco scriau în catalogul expoziţiei din 1925: „un obiect util trebuie să fie decorat”, înţelegând că această decoraţie preia o însemnată sarcină afectivă, un mesaj artistic ireductibil. Sursele decorului propus de reprezentanţii Art Déco se află în producţia Atelierelor vieneze (Wiener Werkstätte), în programul propus de Deutscher Werkbund*, în spaţiul artistic francez, în care evoluau baletele ruse* ale lui Diaghilev, ca şi în Italia, unde era activ Officine Grafiche Ricordi, apărea revista *Risorgimento grafico* şi se deschidea prima Bienală de arte decorative, în 1923, la Milano.

Bibliografie: P. Maenz, *Art Déco 1920-1950*, Köln, 1974.

Art Nouveau. Mişcare artistică marcând sfârşitul secolului al XIX-lea şi începutul secolului XX (1890-1910). Denumirea sub care s-a afirmat în diverse ţări derivă din tipul de ornament specific: liniar-vegetal, ca în Italia, Belgia şi Franţa (*stile floreale* în Italia; stil „coup de fouet” sau *Paling Style*, în Belgia; stil „nouille” în Franţa), sau liniar-abstract, ca în Austria şi Scoţia; din numele unor personalităţi legate de afirmarea curentului (*stil Guimard*, în Franţa; *stil Tiffany*, în SUA); sau desemnează programul său novator, ca în Franţa (Art Nouveau), Germania (Jugendstil*), Austria (Secession*), Anglia (Modern Style*), Italia

(Stile Liberty), Spania (Modernismo) etc. Art Nouveau a fost în multe cazuri tratată ca un stil exclusiv decorativ, datorită caracterului său pregnant ornamental, preocupării pentru linie şi suprafaţă ca mijloace de exprimare plastică, neglijându-se contribuţia însemnată adusă la revoluţionarea diverselor domenii ale artelor vizuale – pictură, sculptură, arhitectură, arte aplicate. Momentul 1900 propune, după ani de eclectism, o sinteză stilistică ce se prelungeşte asupra întregului mod de viaţă, printr-o preocupare coerentă şi sistematică pentru mediul ambiant citadin. Stil contradictoriu şi uneori pândit de excese, el are meritul de a deschide, în acelaşi timp, perspective de afirmare unor şcoli naţionale (finlandeză, scoţiană, spaniolă, maghiară, română etc.), bazate pe valorificarea elementelor ornamentale şi simbolice tradiţionale, ca şi unor eforturi de elaborare a unui stil internaţional (vezi *International Style*), dominat de câteva caractere definitorii atât în planul realizării vizuale (bidimensionalitate, expresivitate liniară, dinamism), cât şi în planul concepţiei. Aici, paradoxal, se îmbină primele tendinţe funcţionaliste cu caracterul romantic al gândirii simboliste[*]. Marile expoziţii organizate în perioada de înflorire a mişcării au avut scopul şi meritul de a oferi loc de afirmare originalităţii naţionale a participanţilor şi de a facilita instaurarea spiritului internaţional. Pe teritoriul acestei mişcări găsim originile unor noi domenii de preocupare, ca designul, despre care nu s-ar fi putut vorbi fără aportul fundamental al unor grupări (Arts and Crafts[*], condusă de William Morris; Şcoala de la Glasgow, condusă de Mackintosh[*]; mişcările belgiană şi germană impulsionate de Van de Velde[*], ce au pus la baza creaţiei lor ideea legăturii dintre social şi artistic, considerând esteticul un factor de intervenţie în viaţa

cotidiană). Deşi cele mai evidente elemente după care caracterizăm o arhitectură „stil 1900” sunt, în primul moment, o anumită expresie generală de mişcare pe care o dă faţadelor decoraţia liniară (o decoraţie ce transferă spiritul baroc – prelungit de şcolile istorice – într-un „baroc liniar”, ca în *Atelierul Elvira* de August Endell, *Glasgow School of Art* de Mackintosh), repertoriul de motive tipice (ove, valuri, scoici, flori stilizate, ferestre asimetrice), acum se fac resimţite preocupările pentru compartimentarea elastică şi funcţională a spaţiului interior, pentru confort (în construcţii ca Kelmscott Manor şi Red House de W. Morris, Hotel Solvay de Victor Horta[*], casa Low din Bristol de Stanford White, Studioul din West Kensington de Ch. Voysey – şi exemplele se pot înmulţi). Alte caracteristici ale acestei arhitecturi sunt deschiderea spre exterior – relaţia între spaţiul privat şi spaţiul social exprimată în structura planului şi în concepţia urbanistică; apariţia unei arhitecturi specializate, ca interpretare şi dezvoltare a spaţiului, pentru funcţii tip (supermagazine ca acela construit de Tietz la Berlin; clădiri oficiale ca Maison du Peuple a lui Horta, la Bruxelles; clădiri administrative impunătoare de tipul celor construite de arhitecţii Şcolii din Chicago). Tot în această perioadă arhitecţii europeni se confruntă cu apariţia construcţiilor industriale de mari proporţii; fără realizările unor arhitecţi ca Hans Poezlig, James Bogardus sau Behrens[*], fără planuri ca ale lui Garnier[*], ar fi dificil să ne imaginăm evoluţia rapidă a construcţiilor de acest tip spre o expresie plastică definitorie şi spre perfecţiunea utilitară, aşa cum le vor realiza arhitecţii şcolilor funcţionaliste. Apariţia noilor materiale de construcţie, ca fierul, betonul, sticla (legate de numele unor ingineri şi arhitecţi ca Dutert, Contamin, Eiffel[*],

Labrouste), deschide perspective noi atât pentru compartimentarea sau supradimensionarea spaţiului interior, pentru rezolvarea unor aspecte ale tehnicii de construcţie, cât şi pentru rezolvarea plastică a expresiei arhitectonice, permiţând fluiditatea suprafeţei, jocul nervurilor evidente, transparenţa carcasei arhitecturale, ceea ce înseamnă transformarea unei arhitecturi de mase, a unei arhitecturi sculpturale, într-o arhitectură de structuri şi suprafeţe permeabile privirii. Numeroase sunt consecinţele pe care această transformare le-a avut asupra modului de lecturare a operei arhitectonice. Tensiunea spre confort, spre raţionalitatea funcţională a obiectului – care nu merge însă, ca în şcolile puriste de după 1920, până la renunţarea la valorile simbolice şi sentimentale şi mai ales la aluziile la universul natural – o regăsim şi în propunerile de mobilier, tapiserie (care îşi regăseşte valoarea bidimensională specifică), în obiectele uzuale şi decorative de tot felul, în creaţia vestimentară. Obiectele de sticlă, ceramică şi metal (devenite celebre în Franţa cu Gallé, în Anglia cu W. Crane, McMurdo şi W. Morris, în Scoţia cu Grupul Celor Patru), tapiseriile şi tapetele (ale lui Ch. Voysey şi W. Morris), piesele de mobilier (ale lui Van de Velde, Burne-Jones, Ch. Voysey sau Gaudí[*]) populează interioarele construcţiilor 1900 cu elemente ce prelungesc şi menţin o atmosferă unică, un spaţiu fără fisură. Această atmosferă a epocii o regăsim la nivelul tiparului de carte şi publicaţii, al afişului, al decorului de teatru. Decoraţia abundentă, cel mai adesea liniară, plină de exuberanţă, lunecând ambiguu între nevoia de abstractizare[*] (pe care orice tratare bidimensională o are faţă de concreteţea vizată de iluzia tridimensionalităţii), uneori excesivă, plină de aluzii alegorice şi care, în cazul şcolilor provinciale, degenerează în kitsch,

rămâne uneori dominanta acestui stil, în care mariajul între reveria simbolistă*, estetismul aristocrat şi spiritul democratic şi funcţionalist se îmbină profund şi rafinat. Pentru pictură, aportul Art Nouveau nu este, de asemenea, neglijabil dacă ne gândim că în estetica sa se regăsesc idealurile promovate de nabişti*, că Gauguin* îi anticipează principiile (cu cultul său pentru bidimensional, pentru forma închisă, pentru conturul grafic pregnant, pentru încărcătura simbolică), că de ea se leagă numele unor artişti ca Gustav Klimt*, Aubrey Beardsley, Toor şi că pictori ca Toulouse-Lautrec* şi Pierre Bonnard* îi aparţin ca mod de exprimare. Faptul că acest stil s-a dovedit, pe de altă parte, unul dintre cele mai fertile teritorii pentru kitsch, că a generat creaţii deplorabile, precum cele ale lui Alexander Jacques Chanton, Louis Lardalle, J.A. Rochegrosse, în domeniul picturii, expresii ale gustului burghez, ca şi o întreagă avalanşă de obiecte decorative dintre cele mai îndoielnice, împingând valorile stilului spre grotesc, dincolo de aspectul negativ, de compromiterea unui curent cu adevărat important, dovedeşte în fond marea audienţă pe care creaţiile artiştilor de la 1900 au găsit-o la marele public, puterea de pătrundere a valorilor puse în circulaţie de ei, intuirea unor necesităţi reale ale celor mai diverse clase sociale. (Vezi fasciculul I, planşele 4, 8, 10, 17, 18, 19, 22, 25, 26)

Bibliografie: Stephen Tschudi-Madsen, *Sources of Art Nouveau*, New York, 1956; Maurice Rheims, *L'Art 1900. Arts et métiers graphiques*, Paris, 1965; N. Pevsner, *Les sources de l'architecture moderne et du design*, Paris, 1961; Robert Schmutzler, *Art Nouveau. Jugendstil*, Stuttgart, 1962; M. Constantine, P. Seltz, *Art Nouveau*, New York, 1964; Elizabeth Aslin, *The Aesthetic movement – prelude to Art Nouveau*, Londra, 1969; Phillipe

Julian, *The Triumph of Art Nouveau*, Londra, 1974; Alistair Mackintosh, *Symbolism and Art Nouveau*, Londra, 1975.

Arta. 1. *Asociaţie* care pe parcursul unui deceniu (1937-1947) a militat pentru organizarea în România a unor manifestări de înalt nivel artistic în care publicul iubitor de artă să cunoască nemijlocit realizările creatorilor din epocă, iar tinerii artişti, acceptaţi să expună alături de prestigioşi maeştri, să-şi sporească exigenţele proprii. Membrii fondatori ai Asociaţiei Arta au fost Dărăscu*, Iser*, Petraşcu*, Ştefan Popescu, Steriadi* şi Eustaţiu Stoenescu, cărora li s-au alăturat apoi Catargi*, Lucian Grigorescu*, Jalea*, Alexandru Padina, Ressu*. Prin calitatea manifestărilor, Asociaţia Arta reprezintă înainte de toate un act de conştiinţă al unei foarte înzestrate generaţii de creatori, care au marcat evoluţia artei româneşti în prima parte a secolului XX.

2. *Societate* cu o activitate scurtă (1909-1911), înfiinţată de fotograful artistic Schwartz, care îşi propunea să ofere un spaţiu permanent de expunere şi afirmare pentru „arta modernă”. La prima expoziţie a societăţii, în ianuarie 1910, participau, între alţii, Luchian*, Petraşcu, Pallady*, Constantin Artachino, Artur Verona, Cecilia Cuţescu-Storck, Rodica Maniu, Nicolae Vermont, Ipolit Strâmbu. Manifestările aveau loc lunar. Aici au mai expus Steriadi, Theodorescu-Sion*, Arthur Segal, Ressu, Samuel Mützner*, Brâncuşi*. Poziţia Societăţii Arta este clar sintetizată de Petre Oprea, care consideră că aceasta „a tins să popularizeze şi să polarizeze în jurul ei toate talentele înnoitoare ale plasticii româneşti la vremea respectivă”. (Vezi fasciculul I, planşa 34, şi fasciculul II, planşa 8)

Bibliografie: Petre Oprea, *Societăţi artistice bucureştene*, Bucureşti, 1969.

Arta Română. Societate artistică activă între anii 1918 şi 1928. În 1918, un grup de artişti care au trăit nemijlocit experienţa dramatică a războiului au hotărât, la Iaşi, să nu ia parte la manifestările Tinerimii Artistice*, nici la saloanele oficiale, ci să expună împreună, în cadrul unei noi asociaţii – Arta Română. Membrii fondatori au fost Tonitza*, Ştefan Dimitrescu, I. Ştefănescu, Dărăscu*, Theodorescu-Sion*, Ionescu Doru, Alexis Macedonski, Oscar Han, Traian Cornescu şi Ressu*. Principalul scop era încurajarea dezvoltării valorilor naţionale pe întreg teritoriul României. După o primă manifestare la Iaşi, Arta Română deschide mai multe expoziţii în ţară şi se bucură de participarea multor artişti de vază, printre care: Brâncuşi*, Paciurea*, Pallady*, Iser*, Ghiaţă*, Steriadi*, Şirato*, Iorgulescu-Yor*, Medrea*, Jalea*, Nina Arbore, Maxy*, Catul Bogdan, Catargi*, Anastase Demian, Mihăilescu* ş.a. Acoperind primul deceniu al perioadei interbelice, activitatea Societăţii Arta Română contribuie substanţial la clarificările din viaţa culturală, la lansarea unor creatori importanţi pentru istoria artei româneşti în această epocă. (Vezi fasciculul I, planşa 39, şi fasciculul II, planşele 8, 9)

Bibliografie: Petre Oprea, *Societăţi artistice bucureştene*, Bucureşti, 1969.

Artă abstractă. Denumire pe care, începând cu al doilea deceniu al secolului XX, şi-o revendică o serie de tendinţe, de grupări, de creaţii – în general diverse, succedându-se nu fără o

anumită atitudine combativă – care, asemenea impresionismului*, au la bază un protest împotriva academismului şi naturalismului, îndepărtând din imaginea plastică elementele lumii vizibile şi aşezând în locul lor un sistem de semne, linii, pete, volume ce exprimă, în formă pură, acţiunea raţionalităţii şi sensibilităţii umane. Plecând de la ideea că arta plastică, arhitectura sau muzica sunt prin excelenţă abstracte – ele presupunând în acelaşi timp o sumă de legături cu realul şi fiind de regulă acceptate drept *construcţii*, ansambluri controlate de logică sau afectivitate –, primii artişti atraşi de abstracţionism „ascultă” impulsurile lirice, manifestându-şi, cu un sentiment de eliberare apropiat de pornirile romantice, impresiile, întreaga încărcătură emoţională. Este de fapt momentul de început, când viaţa artistică agitată a secolului XX este pusă în faţa unor imagini nonfigurative, a unor imagini ce nu conţin date din lumea obiectuală. Arta abstractă apare aproape simultan în mai multe ţări europene, în preajma anului 1910. Memoria publică reţine – semnificativ pentru felul contradictoriu, anecdotic, în care se vor accepta diverse propuneri ale artei abstracte – o întâmplare povestită în 1913 de Kandinsky* în însemnările sale. Întorcându-se la atelierul său din München după o zi petrecută la studiu în mijlocul naturii, a avut surpriza să descopere un tablou necunoscut ce exercita, în lumina crepusculară, o vrajă ciudată asupra lui. În tablou n-a recunoscut nici una dintre formele lumii vizibile; era un asamblaj de pete de culoare; un limbaj secret, asemănător muzicii, părea să izvorască din acea pânză care, până la urmă, s-a dovedit a fi una dintre propriile sale lucrări *figurative*, răsturnate din întâmplare. Revelaţia posibilităţilor noi de expresie – concretizate curând într-o serie

de „Improvizaţii” – a făcut obiectul unui amplu şi celebru studiu – *Spiritualul în artă* –, care a contribuit la afirmarea artei abstracte. Termenul *abstract* este mult prea general, folosirea sa pendulând între accepţii extremiste, întreaga artă fiind considerată abstractă (ca rezultat al procesului de abstragere a realităţii în imagine) sau, dimpotrivă, *concretă** (opera existând ca o realitate în sine). În 1930, Van Doesburg* introduce sintagma *artă concretă*, părându-i-se absurd să numească abstractă o creaţie artistică ce are o existenţă concretă. „Pictură concretă, şi nu abstractă”, scrie Van Doesburg într-un *Manifest al artei concrete*, „pentru că nimic nu este mai concret, mai real decât o linie, decât o culoare, decât o suprafaţă. Sunt, într-un tablou, o femeie, un arbore, o vacă elemente concrete? Nu – o femeie, un arbore, o vacă sunt concrete în cadrul naturii, dar în cadrul picturii ele sunt mai abstracte, mai iluzorii, mai vagi, mai speculative decât un plan sau o linie”. Sintagma *artă concretă* va fi preluată de Bill* („Konkrete Kunst”, *Werk*, nr. 8, 1938) şi va fi folosită şi de Kandinsky într-un articol dedicat artei abstracte în 1938, cunoscând o deosebită utilizare în perioada postbelică, uneori în asociere cu constructivismul*, şi fiind identificată în diverse forme ale abstracţiei geometrice (la Ingolstadt, în Germania, ia fiinţă, în 1992, Museum für Konkrete Kunst; la Erfurt funcţionează Forum Konkrete Kunst). Dar termenul *concret* nu va reuşi să înlocuiască totuşi sintagma *artă abstractă*, în dreptul căreia publicul şi teoreticienii artei continuă să alinieze creaţii ce nu trimit direct la realitate. În mesajul dinamic al artei secolului XX, arta abstractă înregistrează manifestări dintre cele mai diferite, dezvoltând şi extrapolând unele dintre scopurile impresionismului, mai ales în domeniul culorii şi al accentului pus pe universul interior al

artistului. În istoria artei abstracte trebuie amintite tablourile inspirate de muzică ale cehului Kupka* (1912), tablourile italianului Magnelli* (1915), orfismul* picturii lui Robert Delaunay* şi Soniei Delaunay*, pictura synchronistă (juxtapunerea unor culori din spectru) propusă în 1912 de americanii Morgan Russell şi Stanton MacDonald-Wright, abstracţionismul rus din anii premergători şi imediat ulteriori Revoluţiei din Octombrie, raionismul* susţinut de Larionov* şi Goncearova*, nonobiectivismul lui Rodcenko*, suprematismul* lui Malevici*, constructivismul* promovat de Gabo* şi Pevsner*, neoplasticismul lui Mondrian*, expresionismul* abstract, action painting*; arta informală* etc. Încercând să facă o sinteză teoretică a curentelor şi experienţelor în domeniul artei abstracte, Michel Seuphor, unul dintre cei mai importanţi cunoscători şi susţinători ai acestei direcţii, precizează: „Numesc artă abstractă toată arta care nu conţine nici un reper, nici o evocare a realităţii observate, fie că această relaţie este sau nu punctul de plecare al artistului. Toată arta pe care trebuie s-o judecăm, în mod legitim, din punctul de vedere al armoniei, al compoziţiei, al ordinii – sau al dezordinii, al contracompoziţiei sau al dizarmoniei deliberate – este abstractă”. În alt loc, Seuphor subliniază: „Temele lumii obiective sunt mai puţin numeroase, mai limitate şi, în primul rând, mai uzate decât cele ce se găsesc în lumea spiritului”. La rândul sau, Marcel Brion scrie: „Voi spune, cu plăcere chiar, şi o voi demonstra mai departe [în volumul său *Arta abstractă*] că arta abstractă ni se pare mai capabilă să exprime o mai înaltă şi profundă spiritualitate decât arta figurativă”. Dincolo însă de entuziasmul apologetic al unor comentatori, să observăm că arta abstractă – ca mişcare artistică cu identitate istorică (în

secolul XX) – se face ecoul unui fenomen mai general, al opţiunilor ce caracterizează întreaga artă din ultima sută de ani. Pe fondul revoluţiei artistice produse de impresionism, de filosofia pozitivistă, arta modernă reface, în forme specifice, în condiţiile prefacerilor sociale şi ale realităţilor erei tehnologice, relaţia apolinic-dionisiac ce există la fundamentul tuturor momentelor dezvoltării culturii. Dialogul dintre spirit şi sensibilitate, dintre efortul raţionalizator, ordonator, şi efuziunea lirică se susţine, în arta abstractă, prin orientări spre un purism geometric, spre rigoarea matematică a suprafeţelor (încă din 1917 revista *De Stijl** – Van Doesburg, Van Der Leck –, întreaga mişcare neoplastică etc.) şi explozia lirică, degajată de orice reţinere, de orice convenţie, urmând modelul stărilor afective (orfismul, expresionismul abstract, arta informală, dicteul grafic etc.). Dezvoltarea artei abstracte se va contamina semnificativ cu tendinţele funcţionalismului de la Bauhaus*, cu expresionismul generat de dramaticele experienţe ale primului şi celui de-al doilea război mondial. Pe de o parte, efortul intelectual sever şi ordonator, pe de altă parte, euforia gestului liber, transcrierea nemijlocită a senzaţiilor. După apariţia revistei *De Stijl* trebuie să consemnăm: Expoziţia internaţională abstractă de la Berlin (1925), unde era activă mai bine de un deceniu asociaţia Abstrakte Gruppe der Sturm; apariţia revistei *Cercle et Carré* (1930); înfiinţarea grupului Abstraction-Création* (1932); constituirea, în 1936, a asociaţiei AAA* – American Abstract Artists; fondarea, în 1937, de către Solomon R. Guggenheim a Museum of Non-Objective Art; deschiderea, la Paris, în 1946, a unui Salon des Réalités Nouvelles, de fapt, primul salon internaţional al artei nonfigurative. În 1949 este tipărită cartea lui Michel Seuphor *Arta abstractă*, în jurul

anului 1950 apare curentul numit taşism[*] (în franceză, *tache* – pată) pentru a defini opera lui Mathieu[*] şi Riopelle[*]. Sub diferite forme, nume şi explicaţii, arta abstractă rămâne o constantă a artei contemporane. Personalităţile diverse, care nu se suprapun cu exactitate doctrinei estetice şi filosofice a artei abstracte, se manifestă în ultimele decenii, ocupând un loc de primă importanţă în configuraţia artei moderne a lumii, în peisajul complex al artei contemporane – artă solicitată în curând de curente ce au trezit interesul pentru real, cum sunt pop-art[*], op-art[*], hiperrealism[*] etc. – continuă să apară, omologate ca pur abstracte sau „marcate" de abstracţionism, opere ce respectă integral principiile „stabilite" de Seuphor sau se menţin doar în limitele unei nonfiguraţii evidente. Trecând peste interpretările făcute de public şi de critici de-a lungul timpului, oferind spectacolul unei uimitoare constanţe sau, din contră, dovedind sensibilitate la sugestiile şi influenţele venite din diferite „ateliere" artistice, uneori din orizontul altor culturi şi civilizaţii (surprizele simbolicii şi perspectivei extrem-orientale, ca şi stilizările artelor din insulele oceanice sau din spaţiile precolumbiene şi africane, resimţite în perioadele impresionismului[*] şi cubismului[*], continuă să se producă), o serie de artişti fac artă abstractă academizând, în cele din urmă, tendinţe propuse de-a lungul unei jumătăţi de secol, permanentizând tipul de abstracţie operat de Brâncuşi[*], Arp[*], Vasarely[*], Calder[*], imaginea şi grafismele gestuale (vezi *Action painting*) ale lui Pollock[*], De Kooning[*], Hartung[*] şi Soulages[*], caligramele criptice ale lui Klee[*] sau aglomerările de semne ale lui Tobey[*]. Opunându-se în aparenţă artei informale, ce neagă în egală măsură puritatea geometriei şi puritatea discursului liric, arta conceptuală[*], lansată la sfârşitul anilor 1960 şi

începutul anilor 1970, mimează la nivel exterior efortul raţionalizator, oferind spectacolul grafic al ceea ce ar putea fi gestul *proiectării*, care, reţinut astfel, contează mai mult decât finalizarea, transpunerea în concret a conceptelor. Menţionând o subtilă ambiguitate între realitatea concretă şi realitatea abstractă, arta abstractă optează explicit pentru cea de-a doua, încercând, în mod paradoxal, să renunţe la propriul epitet de abstract, pentru a se legitima ca o artă a realului. (Vezi fasciculul I, planşa 30, şi fasciculul II, planşele 3, 14, 15, 21)

Bibliografie: Wilhelm Worringer, *Abstraktion und Einfühlung*, Berna, 1907; Wassily Kandinsky, *Über das Geistige in der Kunst*, München, 1911; Michel Seuphor, *L'art abstrait, ses origines, ses premiers maîtres*, Paris, 1949; Marcel Brion, *L'art abstrait*, Paris, 1956; Raymond Boyer, *Entretiens sur l'Art Abstrait*, Geneva, 1964; *Abstract Art Since 1945*, Londra, 1971.

Artă brută. Sintagmă folosită de pictorul francez Dubuffet* pentru a desemna, în anii 1950, orientarea creaţiei sale picturale şi grafice. În 1947, cu prilejul unei călătorii în Sahara, unde făcuse studii de paleografie şi etnografie, Dubuffet are revelaţia „artei primitive”, a unei arte care îşi arată bogăţia de sensuri, dincolo de aparenţele formale ale tradiţiei. De fapt, artistul nu caută acum depozitele de spiritualitate din patrimoniul cultural, ci încearcă să facă un pas mai departe, spre zorii cunoaşterii, când nici un fel de clişee nu se interpun între om şi lume. Dubuffet plonjează „în afara culturii”, pentru a descoperi – cu ochii inocenţi ai copilului sau ai „bunului sălbatic” – adevărul naturii, al rocilor, vegetaţiei, fiinţelor. În picturile sale (cicluri ca „Texturologii”, „Mineralogii”, „Fenomene”) amestecă în pasta colorată nisip, asfalt, pământ,

pentru a sugera concreteţea. În 1949, când deschide la Galeriile Dronin expoziţia „Arta brută”, publică un comentariu intitulat *Arta brută preferată artelor culturale*. Această lucrare va fi urmată, în 1968, de *Cultura asfixiantă*. Dubuffet nu este încrezător în acumulările culturale, prea adeseori închise în formule didactice şi publicitare, şi doreşte să redea limbajului plastic autenticitate şi prospeţime, operele sale devenind în acest caz, după cum scrie Max Loreau, „focare de nelinişte pe care *arta brută* le aprinde în mijlocul conformismului”.

Bibliografie: Michel Thevoz, *L'Art Brut*, Geneva, 1975.

Artă cibernetică vezi *Computer art*

Artă conceptuală. Sub această denumire încep să fie prezentate la sfârşitul anilor 1960 diferite manifestări şi lucrări artistice, în care pe primul plan se situează *ideea*, *concepţia*, *procesul* operei, considerate mai semificative decât forma concretă, ultimă a unei anumite creaţii. Pentru a se defini o astfel de creaţie, până la impunerea termenului *conceptual* s-au mai folosit şi alte formulări: Jean Perreault vorbeşte de *paravizual*; artiştii Ian Burn, Mel Ramsden şi Roger Cutforth din New York au creat o Societate pentru Arta Teoretică şi Analize; englezii Pilkington şi Rushton se referă la *arta analitică*; grupul Art-Language din Londra îşi subintitulează revista sinonimă, apărută în 1970, *Jurnal al artei conceptuale*. În evoluţia acestei mişcări remarcăm câteva expoziţii: „Când atitudinile devin formă”, Berna, 1969; „Conception”, Leverkusen, 1969; „Arta conceptuală şi aspectele concepţiei”, New York, 1970. Teoretic, mişcarea se defineşte cu un plus de precizie la Bienala tinerilor

artişti de la Paris, în 1971, şi la expoziţiile Documenta din Kassel, organizate în anii din urmă. În România, în 1978, a avut loc la Timişoara expoziţia „Studiul”, în care s-au prezentat aspecte ale *concepţiei* operei de artă. Aşa cum apare în prezent, arta conceptuală este o modalitate de autoanaliză, de prezentare a „laboratorului” de creaţie, într-un amestec de imagini şi inscripţii. Acest laborator este surprins în mecanismele sale intime, în care notaţiile directe, tuşele sau construcţiile formale spontane au ceva din delivrarea iraţională, necenzurată. Forma care se va naşte se află încă în gestaţie, poate fi anunţată de o schiţă, de o însemnare, dar păstrează un grad de imprevizibilitate. Artistul ne oferă „spectacolul” travaliului său, ceea ce, conform tradiţiei, era de regulă ascuns beneficiarului de artă, căruia i se încredinţau doar opere finite. Alături de artiştii de mai sus mai pot fi menţionaţi americanii Kosuth*, Robert Berry, francezul Berner Venet, englezul James Collins, germanii Haacke* şi Hanne Dorboven, grupurile KOD* din Novi Sad şi OHO* din Ljubljana etc.

Bibliografie: T. Trini (ed.), *Concept and Concept. An Anthology on Conceptual Art*, Milano, 1971; K. Honnef (ed.), *Concept Art*, Köln, 1971; Ursula Meyer, *Conceptual Art*, New York, 1972; K. Hoffmann, *Kunst-im-Kopf. Aspekte der Realkunst*, Köln, 1972.

Artă concretă. Noţiune lansată în 1930 de Van Doesburg* în *Manifestul artei concrete*, publicat în unicul număr al revistei *Art Concret*. În accepţia lui Van Doesburg, ea desemnează realitatea spirituală – cea mai *concretă* dintre realităţi, pentru că defineşte profund fiinţa umană –, tradusă în plan plastic,

prin linii şi forme geometrice dispuse, ca urmare a unui proiect mental, în imagine. Ideile sale au fost reluate în cadrul grupării pariziene Abstraction-Création* (1931-1936). Un rol important în evoluţia acestui tip de artă a avut-o Max Bill*, care a organizat prima Expoziţie Internaţională de Artă Concretă (la Basel, în 1944, când a înfiinţat şi revista *Abstrakt-Konkret*) şi expoziţia „Arta Concretă – cincizeci de ani de dezvoltare", Zürich, 1960. El consideră esenţială pentru efortul creator tendinţa de „a concretiza lucruri care n-au existat mai înainte într-o formă vizibilă şi tangibilă… a reprezenta idei abstracte într-o formă senzorială şi tangibilă". Termenul *concret* este, îndeosebi în perioada postbelică, asociat celui de construcţie (vezi *Constructivism*), acoperind o realitate artistică desemnată, nuanţat, şi de abstracţia* geometrică. În Italia, Movimento Arte Concreta (Mişcarea pentru Arta Concretă, fondată de Gillo Dorfles) a editat în anii 1951-1953 revista lunară *Arte Concreta*, care urmărea integrarea diferitelor arte (cu un accent pe cele prevalent spaţiale: pictura şi sculptura). Tot în Italia se mai semnalează câteva iniţiative noi – Gruppo T* şi Gruppo N* –, care evoluează în principiu în sensul artei concrete, în înţelesul ei „tradiţional", unde primează concreteţea ideii, şi nu reprezentarea iluzionistă a realităţii înconjurătoare. În Germania, Elveţia şi în alte ţări apar o serie de instituţii muzeale profilate pe arta concretă (Museum für Konkrete Kunst, Ingolstadt; Forum Konkrete Kunst, Erfurt; Haus für Konstruktive und Konkrete Kunst, Zürich) şi au loc expoziţii pe această temă: „Alb şi alb", Berna, 1966; „Negru/alb", Dresda, 1984; „Limbajul geometriei", Varşovia, 1984; „Abstraction géométrique", Paris, 1992; „Geometria ca limbaj", Stuttgart, 1992; „Konkret-Konstruktiv", Deinste/Hamburg, 1994; „Art

Concret from France", Washington, 1994; „Simpozionul internaţonal de artă concretă", Beratzhausen, 1995; Bucureşti, 1997 etc.

Bibliografie: *Art Concret*, Paris, 1930; Margit Staber, *Konkrete Kunst*, St. Gallen, 1966.

Artă informală. Sub această denumire se identifică, de la începutul anilor 1950, mai multe direcţii ale artei abstracte*, ale artei nefigurative. Fenomenul a fost sesizat de Michel Tapié în expoziţia „Véhémences confrontées", pe care o organizează la Paris în 1951 (urmată de expoziţia „Significants de l'informel", Studio Facchetti), pentru ca, un an mai *târziu*, în cartea *Un art autre*, să folosească termenul *informal* pentru a defini o diversitate de orientări care, în perioada postbelică, refuză orice tendinţă mimetică şi totodată orice proiect şi elaborare preconcepută a operei de artă. Plonjonul în subconştient, practicat cu câteva decenii în urmă prin dicteul automat al suprarealiştilor*, este reluat în contextul existenţialismului sartrian. În opoziţie cu orice construcţie raţională, astfel de tendinţe proclamă autonomia gestului (vezi *Action painting*), delivrarea spontană a tensiunilor lăuntrice, implicarea într-un mod mai direct a fiinţei sensibile a artistului. Pe lângă gestualism (în 1955, în Italia, Enrico Baj* lansează revista *Il Gesto*), în dreptul termenului *informal* sunt aliniate propuneri variate, toate plecând de la renunţarea la reprezentare: abstracţia lirică*, taşismul*, expresionismul* abstract, automatismul*, unele manifestări ale grupului japonez Gutai*. Astfel, vorbind despre taşism, Georges Mathieu* vorbeşte despre „nonformă" sau de „încă-non-formă". Pentru el contează

transcrierea nemediată a impulsului energetic, fixarea în caligrame improvizate a emoţiilor. Unor astfel de tendinţe li se opun, chiar în epocă, promotorii abstracţiei geometrice, adepţii formei clare (vezi *Hard-edge*), precum şi cei ce nu consideră epuizată aventura investigaţiei realului (vezi *Arte nucleare*) şi noile abordări ale obiectului, cum se va întâmpla, de pildă, în pop-art*.

Bibliografie: Michel Tapié, *Un art autre*, Paris, 1952; Georges Mathieu, *Au-delà du Tachisme*, Paris, 1963.

Artă naivă. Sub această denumire (care se echivalează adesea cu „pictorii populari”, „primitivii moderni”, „arta insitică” sau „arta instinctuală”) se prezintă fenomenul apariţiei, la sfârşitul secolului al XIX-lea şi începutul secolului XX, a unor creaţii aparţinând unor individualităţi care nu au frecventat şcoli de artă, ci au ajuns, prin „lucrul de duminică”, să-şi constituie, pe cont propriu, atât viziunea, cât şi mijloacele de exprimare plastică. Primii reprezentanţi de seamă ai artei naive sunt francezul Henri Rousseau* şi gruzinul Niko Pirosmanaşvili*. Au urmat Camille Bombois, Séraphine, André Bauchant, Louis Vivien, Ivan Generalić* (şi Şcoala de la Hlebine), Dominique Peyronnet, Léon Greffe, Theophilos, Morris Hirshfield, Joseph Pickett, Mary Bruce Sharon, Ion Niţă Nicodim, Eugenia Stănescu, Ioan Măric, Emil Pavelescu, Constantin Vasilescu, Nicolae Popa, Stan Pătraş ş.a. Apărută pe fondul dezvoltării civilizaţiei tehnologice, al exceselor uniformizatoare din producţia industrială, ca şi al intensei circulaţii a imaginilor în mediul de existenţă, arta naivă reprezintă în toate momentele sale o formă de afirmare a individualităţii. Nu e încercarea de

evaziune a artistului modern într-un alfabet violent personal, care să-l izoleze de academismul experimentelor; arta naivă nu are conştiinţa acestei sustrageri, a desprinderii dintr-un climat artistic saturat de formule şi modalităţi, ci este un reflex, un arhetip al sensibilităţii umane, un „control” pe care îl instituie o realitate primordială. Artistul naiv are starea ideală de receptacul şi de restituire a realului, lipsindu-i pentru aceasta instrumentele unei instrucţii plastice. E o stare de ingenuitate, un plonjon dincolo de tot ce înseamnă convenţie şi rigoare; o abandonare a oricărei construcţii, istoric constituite. Este o artă întemeiată pe „adevărul prim”, cu sentimentul unei lumi în prima sa dimineaţă. Fabulosul acestei arte nu se suprapune celui din viziunea infantilă, unde zonele de nedescoperit instaurează formele fantastice; aici, în perimetrul artei naive, se comunică o realitate care a trecut prin sensibilitatea artistului, păstrându-şi farmecul şi prospeţimea. Ajunsă direct, fără contrafaceri şi artificii, în operă, realitatea este atât de impregnată de propria condiţie, încât devine miraculoasă. Un obiect sau altul, un peisaj, în această tendinţă fizioplastică e desprins şi izolat de ansamblul său. În felul acesta, creaţiile naive deschid nişte supape către o natură inepuizabilă. Imaginea creată de artistul naiv are ceva exclamativ, o francheţe care exclude alambicarea şi programul. Necunoscând „crizele” de originalitate ale artei, în general, artistul naiv îşi acceptă dezinvolt improvizaţiile formale, tot ceea ce la un moment dat i se pare a fi expresia frământării sale intime. Arta naivă este în acelaşi timp în afara tutelei standardelor folclorice. Ea este departe şi de ceea ce numim „artă amatoare”, în care funcţionează complexul profesionalismului şi care are ambiţii de elaborare şi scriitură. Artistul naiv se comunică, fără

prejudecăţi de limbaj, pe sine, mai exact, realul pe care îl ia în posesie. Nu foloseşte în discursul său un anumit cod, ci se dezvăluie instantaneu într-o imagine totală, care ia de fiecare dată totul de la capăt. Este rodul unei viziuni personale, asemenea creatorului autentic, inventatorilor de limbaj şi care se închide în unicitatea sa, făcând imposibil epigonismul. (Vezi fasciculul I, planşa 32)

Bibliografie: Oto Bihalji-Merin (ed.), *World Encyclopedia of Naive Art*, Londra, 1964; Oto Bihalji-Merin, *Les Maîtres de l'Art naïf*, Bruxelles, 1972.

Arte Nucleare. Mişcare artistică italiană din anii 1950, fondată de Enrico Baj*, Roberio Clippa şi Gianni Dova, la care se vor alătura Sergio Dangelo, Gianni Bertini şi alţi artişti. Într-un moment în care dinspre Statele Unite, dar şi din arealul european sosesc ecouri ale artei abstracte*, ale artei informale*, câţiva artişti italieni anunţă un program clar de reabilitare a realului în imaginea plastică. Noutatea viziunii lor constă în depăşirea aparenţei, pentru a descoperi o realitate care scapă observaţiei obişnuite: structuri subatomice, subacvatice, evoluţii embrionare, acele „lumi posibile” la care se referă Klee*, dar sondate nu cu ajutorul facultăţilor imaginative, ci cu un instrumentar pus la dispoziţie de cercetarea şi tehnologia ştiinţelor pozitive. Programul lor păstrează pentru artă un rol cognitiv, transferând mimesisul din planul vizibilului în substructura materiei. Pe parcursul acestei aventuri de luare în posesie a realului, artiştii pot apela la mesajele depuse în caligramele şi tuşele taşismului*, ale lettrismului*, ale grafiilor extrem-orientale, mizând deopotrivă pe date furnizate de

investigaţia ştiinţifică şi pe surprizele oferite de hazard. Abstracţia aparţine, în acest caz, doar primului nivel de lectură a imaginii, pentru că în fundamentele discursului vizual rămâne, ca o constantă, ambiţia cufundării în realitatea obiectivă. În perioada 1955-1959, mişcarea (sprijinită de Galleria del Milione şi Galleria San Fedele din Milano şi Galleria Numero din Florenţa) beneficiază de susţinerea revistei *Il Gesto*, fondată de Baj, în care sunt susţinute mai multe mişcări şi tendinţe artistice novatoare, între care spaţialismul promovat în primul rând de Lucio Fontana*.

Bibliografie: T. Sauvage, *Arte nucleare*, Milano, 1962.

Arte povera (artă săracă, minimală). Denumire creată de Germano Celant, sub care se lansează, la sfârşitul anilor 1870, o direcţie „realistă”, bazată pe exaltarea concreteţii, a valorilor imediate ale ambianţei. În prima expoziţie deschisă sub acest concept, organizată de Galeria La Bertesca, Genova, sunt reunite printre altele lucrări de Giulio Paolini, Luciano Fabro, Michelangelo Pistoletto, Jannis Kounellis, Mario Merz, Giuseppe Pennone, Giovanni Anselmo, Pier Paolo Calzolani, Pino Pascali, Gilberto Zorio, Pietro Lista etc. În arte povera, nu imaginea realităţii, ci părţi de realitate sunt aduse în faţa privitorului, pentru a-l invita la o redescoperire a naturii, de care omul contemporan, pe diferite căi, s-a îndepărtat. Procedeul convocării directe a obiectului a fost aplicat cu motivaţii specifice de artiştii dadaişti* în anii 1916-1923 şi de reprezentanţii neodadaismului sau ai artei pop*, după 1950. Într-o lume în care valorile elitismului par definitiv anihilate de obsesiile consumului, artistul poverist nu mai caută materialele

nobile şi durabile. Materialele cele mai obişnuite, surprinse în simplitatea condiţiei lor, înainte de a deveni forme cu funcţii precise, prilejuiesc o nouă ancorare în real, tendinţele subsumate denumirii de arte povera întâlnind orientări ca land-art*, artă brută* şi îndeosebi minimal-art*, care au acelaşi program formal, dar pun un accent pe reducţia geometrică, pe sublinierea esenţei şi rigorii structurale. Adeseori, pentru a asigura transmiterea mesajului conţinut de obiecte, artiştii amplifică montajul obiectelor-citate din realitatea cotidiană, creând instalaţii* sau recurgând la o serie de *acţiuni**, arte povera anexându-şi astfel şi ceva din programul şi modalităţile prezentate de Happening*.

Bibliografie: Germano Celant, *Arte Povera*, Milano, 1969; H. Szeemann, *When Attitudes become Forme*, catalog, Kunsthalle Bern u.a., 1969.

Arts and Crafts (arte şi meserii). Societate artistică de arte şi meserii organizată sub conducerea lui Walter Crane, la Londra, în 1888. Scopul mişcării îl constituia promovarea originalităţii şi valorii în artele aplicate, pe baza unei concepţii *artizanale*, opusă uniformizării producţiei industriale de serie. Ideile pe care promotorii acestei societăţi încercau să le pună în practică se legau de nevoia de a lărgi bazele sociale ale creaţiei artistice, aducând artele aplicate, considerate „minore”, în primul plan al interesului, fiind direct implicate în mediul de existenţă. Apariţia producţiei industriale găsea creaţia în acest domeniu nepregătită să folosească maşina în mod adecvat, aflându-se, după cum se exprima G.C. Argan, „sub gradul de cultură care a produs maşina”. De aici latura conservatoare a acestei mişcări,

ale cărei contribuţii la dezvoltarea noii discipline a designului sunt incontestabile. Opoziţia faţă de urâţenia, falsitatea, lipsa de valoare estetică şi emoţională a produselor obţinute prin procesul industrial, care presupune înstrăinarea creatorului de produs, era însă justificată, şi în acel moment soluţia cea mai la îndemână era, în mod firesc, apelul la tradiţia artizanală. Mişcările continentale la originile cărora stă în mod cert curentul de idei englez declanşat de Arts and Crafts şi, anterior, de societatea condusă de William Morris, Marshall şi Faulkner, înfiinţată în 1861 (The Fine Arts Workmen), şi mai ales mişcarea germană care, trecând prin faza Deutscher Werkbund*, va ajunge să culmineze cu Şcoala Bauhaus* vor căuta (şi vor reuşi) să rezolve problema acceptată doar teoretic de reprezentanţii mişcării engleze, a unei producţii artistice perfect adecvate noii ere industriale, şi să folosească maşina la reala ei capacitate. Ceea ce a reuşit să realizeze şi, prin intermediul celebrelor expoziţii internaţionale din epocă, să transmită reprezentanţilor artei şi arhitecturii a fost concepţia despre spaţiul de locuit ca un spaţiu intim, gândit sub semnul confortului fizic şi spiritual, iar preocuparea pentru obiectul de uz curent – mobilier, tapet, veselă, bijuterie, obiect strict decorativ – s-a extins, în mod firesc, şi asupra arhitecturii. Construcţiile lui Philip Webb, William Morris, C.R. Ashbee, Charles Voysey vor marca trecerea de la o arhitectură de locuit, ca expresie a vieţii publice şi exterioare, la o arhitectură concepută pentru viaţa privată, adecvată procesului de interiorizare, noilor relaţii ale individului cu societatea. Reflectând psihologia claselor ce se afirmau, întreaga arhitectură a Art Nouveau* va prelua aceste idei, pe care, pe alt plan şi în alt context, le perpetuează şi accepţia modernă despre

locuinţă. Prestigiul mişcării engleze se datorează, pe de o parte, esteticii lui Ruskin, care a constituit una dintre premisele ei teoretice, iar pe de altă parte, calităţii creatorilor care au transpus în concret ideile promovate. Printre aceştia se numără câţiva dintre prerafaeliţi (Edward Burne-Jones, Ford Maddox Brown), precum şi personalităţi multilaterale şi remarcabile, ca William Morris, A.H. Mackmurdo, C.R. Ashbee, W.A.S. Benson, William de Morgan, M.H. Billie-Scott, Richard Riemmerschmid. Ei au încercat să realizeze o unitate, o omogenitate a spaţiului de existenţă, sub semnul valorii şi esteticului, care să se extindă de la cartier (au proiectat şi un cartier muncitoresc cu vile tip, accesibile şi de calitate, cu verdeaţă etc.) la locuinţă, la obiectele ce o echipează, la presă şi carte, deci la purtătorii de informaţie, preocupare ce va deveni, odată cu momentul 1900, de cea mai mare actualitate. Putem afirma că mişcarea engleză concretizată de societatea Arts and Crafts stă la temelia unora dintre compartimentele cele mai tipice ale creaţiei artistice din secolul XX – cele legate de ambianţă şi de modelarea ei.

Bibliografie: Nikolaus Pevsner, *Pioneers of Modern Design, from William Morris to Walter Gropius*, New York, 1949; Gillian Naylor, *The Arts and Crafts Movement*, Londra, 1971.

Ashcan School (Şcoala coşurilor de gunoi). Nume sub care este cunoscut grupul numit Cei opt (The Eight), cea dintâi şcoală importantă din arta americană a secolului XX. În preajma anului 1900, viaţa artistică americană cunoaşte din ce în ce mai pregnant manifestările unor artişti independenţi care se opun academismului european sau tendinţelor academizante din propria tradiţie. Dacă în planul modalităţilor de expresie această atitudine găsea uneori soluţii în descoperirile picturii

impresioniste*, în ceea ce priveşte orientările tematice, opţiunile sunt pentru realităţile americane. În 1908 are loc la New York expoziţia Celor opt, grupând opere de Henri*, Luks*, Ernest Lawson, Sloan*, Everett Shinn, William Glackens, Arthur B. Davies şi Prendergast*. Aceşti artişti, dintre care unii aveau experienţa muncii de reporter la mari cotidiene, îşi propun să înregistreze fidel realitatea, să prezinte „adevărul neînfrumuseţat" al vieţii. În chip programatic, ei sondează cele mai diverse zone ale existenţei, rezultatul fiind, cel mai adesea, sumbru, marcat de drame sociale, de precarităţi morale şi fizice. Realismul grupării a atras critica cercurilor conservatoare care i-au acuzat pe reprezentanţii acestei orientări de naturalism, numindu-i „apostoli ai urâţeniei". Şocul se produsese însă, gestul aplecării spre realităţile americane se extinsese şi asupra lumii marilor concentrări urbane – în secolul trecut, Şcoala de la Hudson explorase mediul rural –, pregătindu-se atmosfera pentru noi evenimente artistice. Cel mai apropiat în timp va fi răsunătoarea Expoziţie de la Arsenal (vezi *Armory Show*) – o amplă confruntare dintre arta europeană şi cea din „Lumea nouă", ce va influenţa cursul vieţii artistice americane. (Vezi fasciculul I, planşele 23, 40)

Bibliografie: Bernard B. Perhnan, *The Immortal Eight*, Cincinnati, 1983.

Assemblage vezi *Colaj*

Atlan, Jean-Michel (n. Constantine, Algeria, 1913 – m. Paris, 1960). Pictor francez de origine algeriană. Stabilit în Franţa, studiază dreptul la Sorbona. Se formează în climatul artistic din

Cartierul Latin. Participă la viaţa politică, activând în timpul războiului în cadrul Rezistenţei franceze. Pentru a scăpa de urmărire, se refugiază o vreme la Spitalul Sainte-Anne, unde continuă să picteze şi să deseneze. Amintirile din copilăria petrecută în Algeria vor avea o deosebită influenţă asupra operei sale. „Formele oraşului Constantine”, spune pictorul într-un interviu acordat în 1958 lui Michel Ragon, „mă urmăresc în permanenţă. Este un oraş construit pe o stâncă împărţită în două, cu o prăpastie la mijloc. Stâncile, pinii, cactuşii continuă să mă obsedeze”. Tablourile sale sunt marcate de nostalgia realului, lucrurile fiind supuse unei asceze ce se adânceşte pe măsură ce devine tot mai clară starea lirică a artistului. Luminoase în general, compoziţiile vădesc o nelinişte tradusă mai ales prin desenul energic, încărcat de aceeaşi forţă, fie că e agitat, fie că e lin curgător. Atlan a scris şi poeme primite cu interes în epocă (*Iniţierea măştilor*, *Alţi sori, alte semne*, *Poeme africane* etc.).

Bibliografie: Michel Ragon, *L'Architecte et le Magicien*, Limoges, 1951; Michel Ragon, André Verdet, *Atlan*, Geneva, 1960; Bernard Dorival, *Atlan*, Paris, 1962; Michel Ragon, *Atlan, mon ami, 1948-1960*, Paris, 1989; J. Polieri *et al.* (eds.), *Atlan. Premières Periodes 1940/1954*, catalog, Paris, 1989.

Automatism. Mişcare artistică apărută în Québec în perioada 1942-1955, cu un program de avangardă structurat esenţial pe o artă nefigurativă, informală*. Animatorul mişcării este pictorul Paul-Émile Borduas*, cunoscut pentru propuneri artistice novatoare încă de la începutul anilor 1940. În continuarea unor expoziţii din 1946 şi 1947, la 9 august 1948, la Librăria Henri

Tranquille din Montréal, grupul format în jurul lui Borduas – Marcelle Ferron, Jean-Paul Riopelle*, fraţii Gauvreau ş.a. – lansează manifestul *Refuz global,* în a cărui prefaţă Borduas consideră „anarhia strălucitoare singura ieşire politică decentă din nenorocirile momentului”. În plan pictural, această anarhie, în fapt revolta faţă de ordinea preexistentă, se traduce printr-o totală desprindere de figurativ, imaginea picturală urmând să se nască într-un joc al improvizaţiei, în absenţa oricărui proiect sau oricărei concepţii prealabile. În tradiţie suprarealistă*, „automatiştii din Québec” proclamă supremaţia instantaneului, a dicteului automat, a delivrării spontane, a autonomiei gestuale (vezi *Action painting*). Manifestul şi lucrările automatiste au un deosebit ecou în societatea relativ conservatoare a Canadei, contribuind la deschiderea ei spre modernitate. Acest lucru este cu adevărat important, dacă ţinem seama că mişcarea din Québec se plasează în avangarda mondială a artei abstracte* din perioada postbelică.

Bibliografie: *Borduas et les Automatistes, 1942-1955*, catalog, Musée d’Art Contemporain, Montréal, 1971; A.G. Bourassa, G. Lapointe, *Refus global et ses environs, 1948-1988*, Montréal, 1988.

Avery, Milton (n. Altmar, New York, 1885 – New York, 1965). Pictor american. Studiază o vreme la Hartford, la Liga studenţilor în artă (1918), apoi se mută la New York, unde este influenţat de pictura lui Matisse*, ceea ce i-a atras epitetul de „fauve al Americii”. Treptat, se eliberează de influenţele ilustrului model, folosind tonuri mai calme, mai puţin contrastante, mai armonice. Subiectele inspirate de viaţa de

familie, de peisaj sunt tratate într-o manieră bidimensională, cu forme stilizate, accentele grafice intervenind discret, subliniind planurile ample ale suprafeţelor colorate.

Bibliografie: H. Kramer, *Milton Avery. Paintings 1930-1960*, New York, 1962.

Axinte, Liana (n. Ploieşti, 1943). Sculptor român stabilit în Germania. A studiat la Institutul de Arte Plastice „N. Grigorescu” din Bucureşti (1962-1968), clasa lui Ion Lucian Murnu. În anii 1969-1971 obţine bursa Friedrich Stork. Aflată din 1982 în Germania, îşi susţine docenţa în sculptură şi ceramică la Academia Municipală Deggendorf. Iniţiază Grupul de ceramică Axinte, Deggendorf, 1986. Reorganizează Manufactura de ceramică Herr din Bogen, 1999-2000. A participat la expoziţiile: „Artă sacră”, Paris, 1988, 1989, 1990, 1991; Expoziţia de grafică, Osaka, 1991; „Portretul Mariei astăzi”, Altötting, 1992; Expoziţia de ceramică, Obernzell, 1993. Începând din 1994, deschide mai multe expoziţii cu Grupul de ceramică Axinte. A lucrat în simpozioanele: Măgura, Buzău, 1970; Arad, 1971; Moravany/Piešt’any, 1976; Iserlohn, 19 83; Deggendorf – Bogenbach (organizatoare), 1998. În sculptura în piatră dezvoltă o imagerie umană, în care contează valorile perene descoperite. Trecând la ceramică, forma se descompune, fiind atrasă de cioburile arhaice sau de analiza actuală a morfologiilor. O atrage de asemenea pictura pentru posibilităţile de armonizare pură ale culorilor. Dincolo de orice experiment plastic, rămâne preocupată de formă, de resursele imaginative ale materialului, căruia îi încredinţează sarcini expresive şi simbolice (*Sculptorul George Apostu*, Bacău, 2006).

B

Baász, Imre (n. Arad, 1941 – m. Sfântu Gheorghe, 1991). Pictor de naţionalitate maghiară din România. Studiază la Institutul de Arte Plastice „Ion Andreescu” din Cluj (1965-1972). În 1988-1989 face o călătorie de studii în Finlanda şi Suedia. Înfiinţează Fundaţia Artemis, devenită, după moartea sa, Fundaţia Baász, al cărei principal obiectiv este crearea unui Centru Internaţional de Artă la Sfântu Gheorghe. Studiind resursele artei tradiţionale, Baász este în acelaşi timp foarte sensibil la căutările artei contemporane. El experimentează noi modalităţi de expresie, realizând performance-uri* (*Naşterea mitului*, *Înhumarea valizei*, *Curcubeu*), acţiuni (vezi *Acţionism)* (între care *Mi se întâmplă un necaz*, *Fragile*), instalaţii* (*Mitologia sacrificiului*, *Şansele vieţuirii*, *Pericolele unui zbor imaginar*, *Opriţi maşina războiului*), lucrări de mail-art* etc. Este de asemenea iniţiatorul unor manifestări de răsunet în epocă, precum expoziţia de avangardă a tineretului „Medium”, expoziţia „Pasărea”, Festivalul de performance de la Liceul Sfânta Ana etc. Lucrările lui Baász – avem în vedere, deopotrivă, grafica de şevalet şi elementele plastice desfăşurate în instalaţii sau performance-uri – se remarcă prin inventivitate şi vehemenţă a expresiei. „Ele dovedesc”, scrie Gheorghe Vida în prefaţa catalogului expoziţiei retrospective din 1996, „pe

lângă o acurateţe formală remarcabilă, specific central-europeană, o acută sensibilitate mereu în alertă, constituind în acelaşi timp mărturii grăitoare ale rezistenţei intelectuale inflexibile la orice constrângere”.

Bibliografie: Chikán Bálint, *Baász*, Budapesta, 1994.

Baba, Corneliu (n. Craiova, 1906 – m. Bucureşti, 1997). Pictor român. Urmează Facultatea de Litere şi Filosofie şi, în paralel, Academia de Arte Frumoase din Bucureşti (1926-1930). La Academia de Arte Frumoase din Iaşi (1934-1948) studiază cu Tonitza*. Expune la Bienala de la Veneţia, 1954-1956, şi la expoziţia „Arta nonabstractă” din Tokyo, 1966. Începutul creaţiei sale se defineşte în raport cu două tendinţe polarizante ce domină în epocă teritoriul experienţei artistice. Pe distanţa unui deceniu (1940-1950), într-un moment când îşi căuta un drum propriu, artistul s-a confruntat cu fenomenul dispersiei şi dispariţiei imaginii şi, în aceeaşi măsură, cu procesul de îngheţare a limbajului în formele neoacademiste, convenţionale. Într-o serie de tablouri – *Întoarcerea de la sapă*, 1943; *Ţărani*, 1953; *Odihna pe câmp*, 1954; *Oameni odihnindu-se* –, pictorul redescoperă chipul şi universul ţăranului ca pe un simbol al permanenţei. Înclinaţia spre valorile durabile, semnificative din punctul de vedere al evaluării în perspectivă istorică, se manifestă odată cu opţiunile tematice în aspectele stilului. Pictorul cultivă o compoziţie solidă, amintind de rigorile renascentiste şi postrenascentiste. Materialul figurativ este ordonat în structuri geometrice stabile. Centrate sau dispuse piramidal, liniile de forţă ale personajelor se închid armonios. Diagonalele sunt astfel folosite încât să nu provoace prin tensiunile lor ascendente şi descendente o dezechilibrare a

întregului. Cu o clară premisă a stabilităţii – a plinătăţii ce ni se livrează în chip secret din şarpanta tabloului –, pictorul îşi poate anexa o serie de procedee care au darul de a anima imaginea. El foloseşte un sistem dinamic de ecleraje, punctând, ca în regia picturii baroce, elementele cele mai de seamă ale unei figuri sau ale unui trup (seria „Arlechin”, ciclul „Regele nebun” etc.). Colorate cu o pastă bogată, încărcată de senzaţii, tablourile păstrează zone de întuneric aflate într-un dialog neîncetat cu zonele luminate. În creaţia din ultimii ani, masa cromatică suportă presiuni teribile, instaurând o permanentă stare de nelinişte. Tensiunile vin din realitatea ambientală – cosmică şi socială – şi, deopotrivă, din orizontul lăuntric, sensibil la drama existenţială. Eroziunile de suprafaţă dezvăluie procesele de profunzime, ce se insinuează până la limita structurilor.

Bibliografie: K.H. Zambaccian, *Corneliu Baba*, Bucureşti, 1958; Tudor Vianu, *Corneliu Baba*, album, Bucureşti, 1964; *Corneliu Baba*, album, 1997; Pavel Şuşară, *Corneliu Baba*, Bucureşti, 2001; Liviu Lăzărescu, *Maestrul meu, Corneliu Baba*, Timişoara, 2007.

Baciu, Constantin (n. Iaşi, 1930 – m. Iaşi, 2005). Pictor şi grafician român. A absolvit în 1956 Institutul de Arte Plastice „N. Grigorescu” din Bucureşti. Distincţii: Premiul Festivalului Tineretului de la Moscova, 1957; Premiul Uniunii Artiştilor Plastici din România pentru grafică de şevalet, 1958; Medalia de aur la Concursul internaţional „Pace lumii”, Leipzig, 1959; Laureat al concursului „Cele mai frumoase cărţi” (pentru *Amintiri din copilărie* de Ion Creangă), 1969. Artistul ştie să-şi păstreze spontaneitatea şi libertatea gestului în lucrări controlate de severe legi compoziţionale. Culorile picturilor sale

sunt pure, recuperând sentimentul unei naturi generatoare de lumină şi echilibru. Desprinse din fluidul ineditei confesiuni lirice, pânzele refac, fiecare dintre ele, sensul existenţei în punctul de incidenţă al unei experienţe puternic individualizate, scoasă de sub zodia efemerului şi plasată astfel într-o reţea de legături logice (*Frunze*, *Hieroglifă*, *Noaptea clovnului, Ochi magic, Jucării, Pasăre rănită*). Umorul, spontaneitatea, invenţia îi permit lui Baciu să depăşească, în ilustraţia de carte, prejudecata „restaurării" sau „îmbogăţirii operei literare" (Creangă, Sadoveanu, Hogaş, Arghezi, Caragiale ş.a.). Artistul susţine de fapt un discurs plastic independent, fără să-şi disimuleze plăcerea de a desena sau de a participa la acţiunea faptului literar. Linia elegantă, surprinzând cu nerv momente comice, tuşul aerat, evocator al peisajului pitoresc din cuprinsul cărţilor scriitorilor preferaţi îl ajută de asemenea, când se consacră graficii de şevalet, să construiască un spaţiu plastic original, în care savoarea desenului e însoţită de o fantezie prodigioasă. În paralel, artistul este preocupat de soluţii tehnice alternative pentru problemele energetice ale lumii de azi. De la jumătatea anilor 1960, el realizează o serie de mecanisme pentru utilizarea energiilor eoliene, biologice şi altor surse naturale. Obiectele propuse de Baciu au dubla calitate a prototipului tehnologic şi a creaţiei artistice experimentale, ce îmbină lucidul, rigoarea construcţiei ştiinţifice şi frumuseţea plastică (*Girocord*, *Planor*, *Morişcă*, *Monocilu* etc.).

Bibliografie: Emil Stratan, *Baciu*, Iaşi, 2006.

Bacon, Francis (n. Dublin, 1909 – m. Madrid, 1992). Pictor englez. Debutează ca artist decorator şi ca designer, însuşindu-

şi, ca autodidact, meşteşugul picturii. Expoziţii personale: Bienala de la Veneţia 1954; Bienala de la São Paulo, 1959; Tate Gallery, Londra – retrospectivă itinerată la Zürich, Torino, Mannheim, Amsterdam, 1962, şi Guggenheim Museum, 1963-1964. Primele picturi, de prin anul 1930, mărturisesc influenţe suprarealiste[*], dar organizatorii Expoziţiei internaţionale a suprarealismului (Londra, 1936) îi refuză lucrările pe motiv că artistul ar fi insuficient de „suprarealist”. Încă de pe atunci, în tablourile sale se instaurează o atmosferă plină de tensiune, personajele suferind acţiunea distructivă a unor forţe ce vin din interiorul sau din exteriorul conştiinţei. Precaritatea fiinţei umane este acuzată într-o lungă serie de capete de expresie, în reprezentările după arhaicul motiv al crucificării. Experienţa războiului, dramele extinse la proporţii imense accentuează această imagine a dezumanizării, acuzate de expresionismul[*] său funciar. Artistul se înconjoară în atelier de copii după vechi maeştri, de tăieturi din ziare, de fotografii – o lume impregnată de fiinţe pe care le vede suferind şi care devin subiectele predilecte ale tablourilor sale. Portretele papilor după Velázquez (replicile la *Portretul papei Inocenţiu X*) îi prilejuiesc un comentariu asupra destinului omului şi al operei sale. Tragismul sub care sunt înfăţişate chipurile contemporanilor sau ale unor personaje păstrate de istorie au la bază avertismentul pe care conştiinţa artistului înţelege să-l dea, deopotrivă, oricăror pericole de distrugere a valorilor umane. Dincolo de imaginile terifiante, răscolitoare ale războiului, absurd şi catastrofal, ale iraţionalismului, răzbate, pentru o condiţie luminoasă, umanitatea omniprezentă şi dominatoare.

Bibliografie: John Rotherstein, Ronald Alley, *Francis Bacon*, Londra, 1964; H. Davies, St. Yard, *Francis Bacon*, New York,

1985/1986.

Bad Painting (pictură rea, urâtă). Sintagma apare odată cu expoziţia „Bad Painting” organizată de Marcia Tucker în 1978, la New Museum of Contemporary Art din New York. El defineşte o pictură brută*, cu o materie grosieră, cu trimiteri simple, neprelucrate, la arta populară. Pictura *bad* apare, polemic, ca o reacţie la rafinamentele sofisticate, intelectualiste, ale artei conceptuale* şi ale artei minimale* din anii 1970. Culorile murdare şi vulgaritatea căutată a motivelor şi inserţiilor concrete, senzualismul evocă experienţele obiectuale ale artei funk şi junk*, din care se dezvoltă mişcarea Pop*, şi pregăteşte revenirea la noua figuraţie din anii 1980. De altfel, importante expoziţii de la începutul anilor 1980 – „A New Spirit in Painting”, Londra, 1981; „Transavanguardia”, Italia-America, Modena, 1982; „Zeitgeist”, Documenta din Kassel, 1982 – prezintă acest fenomen al reluării figuraţiei pe care îl propun transavanguardia* italiană, noua figuraţie franceză şi noii sălbatici germani (vezi *Neue Wilde*). Printre reprezentanţi amintim pe Neil Jenney, David Salle, Malcolm Morley, Joan Brown, Robert Longo, James Albertson. În România, în această direcţie au evoluat pictorii Ioana Bătrânu* şi Andrei Chintilă, iar Ion Grigorescu* aplică conceptul de „Bad”, cu acelaşi sens, în pictură şi sculptură.

Bibliografie: *A New Spirit in Painting*, catalog, Londra, 1981.

Badea, Costel (n. Iaşi, 1940 – m. Bucureşti, 1994). Artist decorator român. Studiază la Institutul de Arte Plastice „N. Grigorescu” din Bucureşti (1958-1964), cu Mac Constantinescu.

Distincţii: Premiul Tineretului al Uniunii Artiştilor Plastici, 1968; Medalia de aur (Targo d'oro) la Concursul internaţional de ceramică, Perugia, 1970; Marea Diplomă de Onoare la Bienala internaţională de ceramică, Vallauris, 1970 (pentru lucrări în colectiv); Premiul pentru artă decorativă al UAP, 1972; Premiul II al Ministerului Arhitecturii din Polonia, la expoziţia „Ceramica în arta contemporană”, Gdańsk, 1973; Premiul pentru prototip la Simpozionul de ceramică şi faianţă, Sighişoara, 1973; Medalia de aur la Bienala de la Vallauris, 1974 etc. Autor de structuri spaţiale, reliefuri, panouri decorative, prototipuri pentru industrie etc., lucrările sale demonstrează posibilităţile ceramicii de a satisface variate exigenţe materiale şi spirituale în condiţiile societăţii puternic industrializate. Pasiunea pentru „artele focului”, pentru modelarea materiei, desemnată generic prin lut – deşi artistul lucrează deopotrivă în gresie, faianţă, porţelan –, vine din promisiunea bogăţiei formale a materialelor supuse voinţei sale, din capacitatea de a crea identităţi noi, folosind expresivitatea volumului sau jocul neaşteptat al glazurilor ori engobelor. Artistul reţine în unele lucrări diverse elemente ale lumii organice pe care le îmbină fără a violenta ordinea naturală, ci pentru a dezvălui relaţii ascunse, pentru a-şi manifesta spiritul inventiv. În magma informală a pastei în care lucrează apar şi corpuri geometrice, cristalizări care nu ţin de mineral, ci mai curând de începutul de ordonare al unui efort raţional. Accentele de culoare înviorează masele de gri foarte rafinat şi completează, fără ostentaţie, programul vizual al lucrărilor, formula lor spaţială.

Bibliografie: Olga Buşneag, „Costel Badea”, în *Arta decorativă românească*, Bucureşti, 1976.

Bahlulzade, Sattar (n. Amiradjan, 1909 – m. Moscova, 1974). Pictor azerbaidjan. A studiat la Institutul de Artă Industrială din Baku (1927-1931) şi la Institutul de Artă din Moscova (1933-1940). Este distins cu titlul de Artist al Poporului şi cu Premiul de Stat din Azerbaidjan. Într-o creaţie vastă, ce cuprinde diferite genuri ale picturii, se disting în primul rând peisajele inspirate de ţinuturile natale. Coline arse de soare, cu vegetaţie uneori săracă, alteori crescută luxuriant în zonele fertile ale ţărmului caspic, sunt învăluite în culori vii, într-un registru ce înglobează în puritatea lor roşul, galbenul şi albastrul, sau infinitele nuanţe, zone de degradeuri ce pregătesc într-un fel şocul optic al petelor strălucitoare de culoare. Peisajele de care se simte ataşat constituie de cele mai multe ori un mod de a se prezenta pe sine în momentele de intensă frământare lăuntrică. Înrudite cu arta expresionistă[*], tablourile sale ne oferă spectacolul unei naturi învolburate, tensionate, din care nu lipsesc însă momentele de linişte şi visare.

Baj, Enrico (n. Milano, 1924 – m. Vergiate, 2003). Pictor italian. Studiază la Academia Brera din Milano (1945-1948). Fondator, împreună cu Sergio Dangelo, al Mişcării Nucleare şi iniţiator al manifestului *Nuclear Painting Manifesta*, publicat la Bruxelles în 1952, care se referă la caracterul programat pseudoştiinţific al acestei orientări. Împreună cu pictorul danez Asger Jorn[*], înfiinţează Mişcarea Internaţională pentru un Bauhaus Imaginar (Albisola, 1953). Fondator (împreună cu Sergio Dangelo) al revistei *Il Gesto*, Milano (1955-1959), şi colaborator la revistele de avangardă *Phases*, *Boa*, *Edda*, *Direzioni*, *Bokubi*, Milano (1956-1960). În colaborare cu Yves Klein[*] şi Arman[*], elaborează manifestul *Contro lo stile*. Se apropie de Marcel

Duchamp*, la New York (1962), şi de André Breton, la Paris (1963). Fondator (împreună cu Raymond Queneau) al Institutului de Patafizică, Milano, 1966. Expoziţii de grup: „Arta nucleară”, Veneţia, 1954; „Semn şi materie”, Roma, 1958; „Arta ansamblului”, New York, 1961; Bienala de la São Paulo, 1963; Bienala de la Veneţia, 1964; „Pop Art, Nouveau Réalisme” etc., Bruxelles, 1965; „Spaţiul Absolut” („Suprarealismul”), Paris, 1965; „50 de ani de Dada”, Milano, 1966; „Metamorfozele obiectului”, 1971; „Mitul maşinii: exaltare, ironie, criză”, Milano, 1972. Spirit avangardist, în permanentă dispută cu actualitatea, artistul demitizează chipul războinicului, creând imaginea unui antierou. Asamblează parodic medalii, catarame şi nasturi strălucitori, însemnele gloriei, ale fastului, pentru a arăta desuetudinea lucrurilor efemere, venite dintr-o ordine iraţională. Montajele sale sunt un amestec de compoziţii suprarealiste* şi improvizaţii de tip dada*, convertit în modalităţile pop-art*. Imaginile de un teatralism accentuat cuprind de regulă figuri umane ce se referă, dincolo de şocul căutat al soluţiilor plastice, la omniprezenţa unei vocaţii antropocentriste. Chiar parodiile la Bauhaus* (el propune un Bauhaus imaginar) vizează polemic mutarea atenţiei de la ambianţă la însăşi raţiunea ambianţei – omul. Preocupat să surprindă „gioco della verità”, jocul adevărului, prelucrează, în date italieneşti, pe Alfred Jarry, realizând *Ubu-Ultra-Ubu*, ilustrează cărţile unor contemporani, precum şi scrieri de Lucreţiu şi Marţial.

Bibliografie: Edouard Jaguer, *Baj*, Milano, 1956; Tristan Sauvage, *Nuclear Art*, New York, 1962; Raymond Queneau, *Baj*, Milano, 1968; Jean Petit, *Baj. Catalogue de l’œuvre graphique et des multiples*, vol. I-II, Geneva, 1974; J. Baudrillard, *Enrico Baj*, Paris,

1980; M. Mussini (ed.), *I libri di Baj*, Milano, 1991; Enrico Crispolti (ed.), *Giocobaj*, Florenţa, 2006.

Bak, Imre (n. Budapesta, 1939). Pictor maghiar. A studiat la Academia de Arte Frumoase din Budapesta (1958-1963). Expoziţii de grup: Premi internacional Joan Miró, Barcelona, 1970; Bienala de grafică de la Frechen, 1972; „Creative Postcards”, New Reform Gallery, Aalst-Olanda, 1973; „Prospectiva ’74”, Muse de Arte Contemporanea de Universidade São Paulo, 1974; Trienala de desen de la Wrocław, 1974-1978; Bienala de gravură de la Cracovia, 1974; „Ungarische Avantgarde”, Galerie R. Johanna Ricard, Nürnberg, 1975; Graphica creativa ’75, Alvar Aalto Museo, Jyväskylä, 1975; „From Sketch to Realization”, Bredford, 1977; „Ungarische Konstruktivistische Kunst 1920-1977”, Kunstverein München, Kunstpalast Düsseldorf, 1979; „Project industrial 1968-1980”, Ipartev Budapesta, 1980; „Ungarsk Konstruktivisme”, Henie-Unstad Kunstsenter, Hoevikodden, 1980; „Post-War and Contemporary Art”, Blenstock House, Londra, 1988; „Kunst Heute in Ungarn”, Neue Galerie, Sammlung Ludwig, Aachen, 1989; Bienala de grafică, Moderna Galerija, Ljubljana, 1989. Pânzele de debut, de la începutul anilor 1960, anunţă orientarea sa spre arta abstractă*, petele de culoare preluând ceva din tensiunile subiective amintind de Jean Bazaine*. Treptat, suprafeţele de culoare sunt tot mai precis delimitate, controlate de un spirit geometric. Motivele – venind în special dinspre arta populară ungară, dar şi din arhitectura unor spaţii cultice imaginare – trimit la un moment dat la aspiraţiile conceptualiste*, pentru a pleda în lucrările recente în favoarea unei fundamentale tendinţe constructivististe*.

Bibliografie: Thomas Lenk, *Bak Imre*, Budapesta, 2000.

Bakić, Vojin (n. Bjelovar, 1915 – m. Zagreb, 1992). Sculptor sârb. După ce a absolvit, în 1939, cursurile Academiei de Arte Plastice din Zagreb, lucrează o vreme cu F. Kršinić. Participă la: Bienala de la Veneţia, 1950, 1956, 1964; Documenta din Kassel, 1959; Expoziţia internaţională a constructivismului de la Nürnberg, 1969; Bienala de la São Paulo, 1969. După o primă perioadă caracterizată de cultul pentru forma pură, şlefuită până la obţinerea efectului de dematerializare – cum se întâmplă cu unele dintre lucrările lui Brâncuşi* sau Arp* –, la începutul anilor 1960 începe să taie, în dur-aluminiu, bronz sau oţel inoxidabil, discuri în care realitatea se oglindeşte multiplicată. Piesele metalice sunt receptive în plus la mişcarea pe care o au fiinţele şi obiectele ajunse în zona lor de acţiune. Cu elemente statice se realizează, în acest mod, programul uneia dintre direcţiile cele mai apropiate de tradiţii ale artei cinetice*.

Bibliografie: Vera Horvat-Pintarić, *Vojin Bakić*, Ljubljana, 1965; Dušan Matić, *Vojin Bakić*, Zagreb, 2007.

Bakst, Léon (Lev Samoilovici Rosenberg) (n. Grodno, 1866 – m. Paris, 1924). Pictor, grafician şi scenograf rus. După câţiva ani de studii în ţară, pleacă în 1893 la Paris, unde devine elevul pictorului finlandez Albert Edelfelt. Revenit în Rusia, participă la fondarea grupului Mir iskusstva* (Lumea artei), activ între anii 1898 şi 1904 (perioadă în care apare şi revista cu acelaşi nume, editată de Diaghilev) şi între 1910 şi 1924. O călătorie în Grecia – întreprinsă în 1907, împreună cu pictorul Serov* – se va resimţi în opera lui, printr-un ideal al formei. Ecourile din

clasicitatea elenă (tabloul istoric *Terror antiquus* – o imagine ipotetică a Atlantidei) întâlnesc motive decorative şi simbolice din Art Nouveau*. Cu astfel de modalităţi, între 1909 şi 1914, Bakst colaborează cu decoruri şi costume la baletele ruse ale lui Diaghilev (*Cleopatra*, *Şeherezada*, *Martiriul Sfântului Sebastian*, *După-amiaza unui faun*, *Daphnis şi Chloe*). Este şi autorul portretelor unor arhitecţi şi scriitori din mişcările de avangardă din Rusia sfârşitului de secol XIX şi începutului de secol XX.

Bibliografie: A. Alexandre, J. Cocteau, *L'art decoratif de Léon Bakst*, Paris, 1913; A. Lewinson, *The Story of Léon Bakst's life*, 1922.

Balkanski, Nenko (n. Kazanlîk, 1907 – m. Kazanlîk, 1977). Pictor bulgar. A absolvit în 1930 Academia de Arte Frumoase din Sofia, unde a studiat sub îndrumarea profesorilor Nikola Marinov şi Boris Agitov. Între anii 1939 şi 1941 s-a specializat în diferite ateliere din Franţa. Distins cu Medalia de aur la Expoziţia internaţională de la Paris, 1987; Premiul de la Cagnes-sur-Mer, 1971; Premiul Dimitrov, 1962; titlul de Artist al poporului, 1966. Autor de portrete, autoportrete, scene de gen, naturi moarte şi peisaje. Posesor al unei vaste culturi plastice, el se opreşte asupra unor probleme ca raporturile între umbră şi lumină, între tonurile calde şi reci, pe care le rezolvă pe suportul unor structuri figurative riguros construite. Tot ceea ce pictează îşi păstrează coerenţa şi soliditatea, efectele picturale fiind provocate de modul său de a lumina – din interiorul personajelor şi obiectelor reprezentate sau din surse multiple – într-o viziune regizorală complexă, capabilă să creeze o anumită stare metafizică (vezi *Pittura metafisica*), o atmosferă în care concretul îşi dezvăluie semnificaţiile şi poezia.

Bibliografie: Deciko Uzunov, „Nenko Balkanski”, *Izkustva*, 3-4, Sofia, 1957.

Balla, Giacomo (n. Torino, 1871 – m. Roma, 1958). Pictor italian. Studiază la Academia Albertina, Torino, şi la Universitatea din Torino, unde învaţă psihanaliză cu Cesare Lombroso. Lucrează ca ilustrator la Roma (1896-1900) şi ca profesor de artă, iniţiindu-i printre alţii (1901-1904) pe Severini* şi pe Boccioni*, pe Carrà* şi pe Luigi Russolo. Elaborează „Manifestul picturii futuriste” şi „Manifestul tehnic al picturii futuriste”, ambele apărute în 1910 în revista *Poesia* din Milano. Expoziţii de grup: „Pictori futurişti italieni”, Paris, 1912; „Pictori şi sculptori futurişti italieni”, Londra, 1914; „Panama Pacific”, San Francisco, 1915; Bienala de la Veneţia, 1926; Cvadrienala de la Roma, 1915; „Lucrări de artă modernă”, New York, 1934; „Arta timpului nostru”, New York, 1939; „Teme şi variaţiuni în pictură şi sculptură”, Baltimore, 1948; „Futurismul şi pictura metafizică”, Zürich, 1950; Bienala de la São Paulo, 1953; „Mişcarea în arta contemporană – de la futurism la arta abstractă”, Lausanne, 1955. Contactul timpuriu cu operele unor artişti impresionişti* şi neoimpresionişti* îl conduce pe Balla la experienţe în domeniul înregistrării luminii şi mişcării, premisa aderării sale la futurism*. Chiar în anul când Marinetti publica la Paris, în *Le Figaro* (1909), primul „Manifest al futurismului”, Balla realiza tabloul *Becul*, în care accentul este pus pe surprinderea mişcării luminii. În compoziţia *Dinamismul unui căţel în lesă* (1912) adoptă, pentru a sugera deplasarea în spaţiu, multiplicarea labelor câinelui, a picioarelor femeii, a lesei. Aceeaşi tehnică o aplică în *Fetiţa care aleargă în balcon* (1912), imaginea fiind de fapt o succesiune de

siluete ale aceluiaşi corp în mişcare. Cu o serie de alte opere (*Forme plastice ale luminii + viteză*, 1912-1913; *Viteza abstractă, Automobilul a trecut*, 1913; ciclul „Mercur trecut prin faţa soarelui, văzut cu ocheanul”, 1913-1916 etc.), Balla s-a afirmat ca unul dintre cei mai de seamă reprezentanţi ai futurismului, contribuind la dezvoltarea acestui curent atât de definitoriu pentru avangarda artistică italiană în secolul XX.

Bibliografie: T.T. Marinetti, *Il Pittore Futurista Giacomo Balla*, Roma, 1928; Maurizio Fagiolo, *Omaggio a Balla*, Roma, 1967; Virginia Dortch-Dorazio, *Giacomo Balla: An Album of His Life and Work*, New York, 1970; G. Lista, *Giacomo Balla*, Modena, 1982; E. Balla, *Con Balla*, vol. I-III, Milano, 1984-1986.

Ballets Russes. Compania Baletele Ruse a fost fondată şi condusă, între anii 1909 şi 1929, la Paris, de Serge Diaghilev. Realizate pe un fundal artistic orientat spre inovaţie, spre gestul avangardist, spectacolele trupei de balet a lui Diaghilev preiau în mod specific experienţe vizuale pe care le propun curente şi orientări cum sunt cubismul*, futurismul*, constructivismul*, raionismul*, orfismul* şi suprarealismul*. În sinteza care se produce aici se stabilesc relaţii active între figurativ şi abstract*, între obiectiv şi subiectiv, între static şi dinamic, între real şi imaginar. Pe lângă creatori ruşi de largă notorietate – pictorii Bakst*, Benois*, Larionov*, Goncearova*, Gabo*, Pevsner*, muzicienii Prokofiev, Rimski-Korsakov, dansatorii Pavlova, Nijinski ş.a. –, la realizarea baletelor ruse participă personalităţi de primă mărime ale artei şi culturii timpului: Stravinski, Ravel, Cocteau, Matisse*, Picasso*, De Chirico*, Gris*, Braque*, Miró*, Ernst* ş.a. Baletele ruse recepţionează şi consacră formule ale

artei plastice contemporane, sensibilizând şi pregătind totodată cristalizarea unor manifestări care împrumută o serie de modalităţi din perimetrul scenei: Happening* sau Performance*.

Bibliografie: M. Kahne, *Les Ballets russes à l'Opéra*, Paris, 1992.

Bally, Theodore (n. Säckingen, 1896 – m. Bärgenstock, 1975). Pictor elveţian. Studiază la Basel şi la München, lucrând apoi mulţi ani la Zürich. Din 1939 se stabileşte la Montreux. Traversează la început o perioadă figurativă, consacrându-se apoi unor compoziţii abstracte*. În 1961 renunţă la culoare, preocupându-se de raporturile plastice între alb şi negru, care devin expresii ale efortului de organizare a compoziţiei, a planurilor arhitecturii, a spaţiului ambiant. Taie bucăţi de hârtie neagră şi albă pe care le asamblează după variate scheme, înregistrând pe peliculă fotografică aspectele mutaţiilor unor serii. „Există un moment", afirmă artistul, „când operele nu sunt nici bune, nici rele: pur şi simplu ele există!". Operează cu elemente geometrice – unghiuri, pătrate, romburi –, mizând pe efectele psihice ale construcţiilor, cu echivalări ca: vertical = moderator; orizontal = stabilizator; diagonală = accelerator. Este un tip de artă informală* realizată cu piese prefabricate, asemenea unor montaje întâmplătoare cu literele alfabetului.

Bibliografie: Marcel Jorray, *Theodore Bally*, Neuchâtel, 1964.

Bandalac, Olimpiu (n. Săcele, 1955). Grafician şi artist media român. A absolvit în 1978 Institutul de Arte Plastice „N. Grigorescu" din Bucureşti. În 1994 fondează, împreună cu

Graur[*], grupul Euroartist. Participă la expoziţiile: Bienala de poezie vizuală, São Paulo, 1983; „Alternative”, Bucureşti, 1987; „Arta de azi”, Budapesta, 1987; Salonul Internaţional de Artă E ’87, Paris, 1987; „Europe Artists”, Paris, 1990; Concursul internaţional Syrlin Kunstpreis, Stuttgart, 1990; Festivalul de Performance AnnArt, Lacul Sf. Ana, 1994; „Experiment”, Bucureşti, 1996, Cluj-Napoca, 1997. După câteva manifestări cu caracter tradiţional, se afirmă ca grafician şi ca autor de filme de animaţie (*Podul*, 1985; *Navigatorul*, 1993), experienţe din care, în mod firesc, se îndreaptă spre zonele de artă care îşi anexează diversele tehnologii actuale – fotografie, cameră video[*], artă la computer (vezi *Computer art*). Realizează o serie de performance-uri[*] care aduc în spaţiul public artistul şi aparatura tehnică. Impactul comunicării actuale şi al interpunerii unor sisteme perceptive artificiale între artist şi realitate devine una dintre temele constante ale creaţiei sale. O altă temă este cea a destinului imaginii artistice în contextul universului consumist în care imaginea ajunge principalul instrument al manipulării (politice, comerciale etc.). El utilizează ironia sau efectele dramatice – cele două comportamente rezultate din saturarea obiectualistă şi imagistică a lumii. Realizează împreună cu Graur[*], la începutul anilor 1990, o serie de performance-uri, în dialog cu valorile istorice şi culturale naţionale. De pildă, interpretează rolurile lui Remus şi Romulus, sugând la lupoaica capitolină – monumentul din Bucureşti –, refăcând o pagină a traseului mitic al fondării Romei, care intră în patrimoniul daco-roman. (Vezi fasciculul III, planşa 15)

Barcsay, Jenő (n. Katona, 1900 – m. Budapesta, 1988). Pictor maghiar. În 1924 a absolvit Academia de Arte Plastice din Budapesta, unde a învăţat cu Gyula Rudnay şi János Vaszary. Îşi desăvârşeşte formaţia în Franţa şi în Italia (1926-1927 şi 1929-1930), locuind apoi în colonia de artişti de la Szentendre. Participă la: Bienala de la Veneţia, 1929-1964; „Bianco e nero”, Lugano, 1952; Bienala Constructivistă, Nürnberg, 1969; Festivalul de la Cagnes-sur-Mer, 1970. Este autorul cărţilor *Anatomia artistică*, 1953; *Om şi drapaj*, 1958; *Spaţiu şi formă*, 1964. La începutul anilor 1930 creează tablouri figurative, în care formele simple, sever desenate, şi coloritul menţinut în gamă unitară asigură o impresie de monumentalitate. Din 1939 se apropie de orientarea constructivistă*, preocupându-se de ordonarea în cheie decorativă a unor suprafeţe de culoare. Cu mozaicurile realizate după 1949 (pot fi amintite cele de la Miskolc şi de la Teatrul Naţional din Budapesta, ca şi cel pregătit pentru oraşul Szentendre) ajunge la o sinteză între sugestiile figurative şi elementele abstracte*, în ansambluri bine organizate.

Bibliografie: László Gyula, *Barcsay Jenő*, Budapesta, 1963.

Barlach, Ernst (n. Wedel, 1870 – m. Rostock, 1938). Sculptor, gravor, poet şi dramaturg german. Studiază la Şcoala de Artă Aplicată din Hamburg (1888-1891), apoi la Academia din Dresda – secţia de sculptură (1891-1895). Lucrează periodic, între 1895 şi 1897, la Paris cu sculptorul Carl Garbers. Participă la expoziţiile grupării Berliner Secession* (1901), predă un timp (1904-1905) cursuri de ceramică la Şcoala Profesională din Hohr (Westerwald). După un an (1909) petrecut la Villa Romana din

Florenţa, unde este trimis de Asociaţia Artiştilor Germani, se stabileşte pentru toată viaţa la Gustrow (Macklenburg). În 1924 primeşte Premiul Kleist pentru opera sa dramatică. Între 1933 şi 1938, în timpul celui de-al III-lea Reich, i se interzice să expună şi i se distrug unele monumente (din Kiel, Magdeburg, Gustrow), iar o serie din lucrările aflate în colecţii publice sunt scoase şi incluse, incriminatoriu, în expoziţia „Arta degenerată" din 1937. A publicat numeroase poeme şi drame, având încheiate, încă din 1907, contracte cu editorul Paul Cassirer. În sculptură urmează tradiţiile sculpturii figurative germane, la care adaugă ecouri din epocă – maturizarea sa se produce în anii de înflorire ai unor mişcări ca Jugendstil* şi expresionismul*. Călătoria prin Uniunea Sovietică i-a adus, după cum mărturiseşte într-o scrisoare din 1926, „noţiunea de infinit şi m-am simţit încurajat să acţionez. O nemărginire în care omenescul nu se putea afirma decât ca o reacţie cristalizată, fixată (...) năzuinţa mea spre simplitate şi limpezime şi-a găsit aici o urmă de împlinire". Sculptorul temperează la nivelul modelajului, la exterior, efectele dramatice pentru a lăsa să vină din interiorul sculpturilor lui – în general, chipuri de oameni – forţe vitale şi tensiuni spirituale puternice. Ecourile din sculptura populară germană, din goticul nordic, sunt prelucrate în reprezentări care uneori, în ciuda tensiunii lăuntrice, exprimă o imperioasă vitalitate. (Vezi fasciculul I, planşa 33)

Bibliografie: Giuseppe Bevilacque, *Ernst Barlach*, Urbino, 1963; Carl Dietrich Carls, *Ernst Barlach. Das plastische, graphische und dichterische Werk*, Berlin, 1968; E. Jansen, *Ernst Barlach*, Berlin, 1984.

Baselitz, Georg (n. Deutschbaselitz, 1938). Pictor german. A studiat pictura la Academia de Arte Frumoase şi Aplicate din Berlinul de Est, 1956; între anii 1957 şi 1964 studiază la Academia de Arte Frumoase din Berlinul de Vest, sub îndrumarea lui Hann Trier. Expoziţii de grup: Documenta din Kassel, 1972-1982; Bienala de la Veneţia, 1980; „A New Spirit in Painting”, Londra, 1981; „Western Art”, Köln, 1981; „Zeitgeist”, Berlin, 1982; Nouvelle Biennale, Paris, 1985; Ludwig Museum, Köln, 1987. Distincţii: Premiul Kaiserring al oraşului Goslar. Face parte dintr-o generaţie de artişti, în primul rând italieni şi germani, care se opune formulelor stereotipe ale unor tendinţe marcante ale epocii – instalaţia* şi performance-ul* –, amendând totodată excesiva cerebralizare a artei conceptuale*. El se declară în mod hotărât de partea unei creaţii care păstrează puritatea emoţiei, spontaneitatea desăvârşită a transcrierii emoţiilor, libertatea deplină a tuşelor şi maselor de culoare. Delivrarea, necenzurată de procese raţionaliste, a stărilor sufleteşti se face în condiţiile păstrării unei strânse legături cu problematica umană. Pentru a marca această ancoră pe teritoriul umanului, capetele de expresie, siluetele personajelor apar răsturnate, într-o perspectivă evident neconvenţională, de natură să provoace ochiul unui observator obosit de clişeele reprezentării. Vehemenţa expresiei – susţinută şi prin patosul culorilor şi prin nervul grafic – a făcut ca artistul să fie încadrat, odată cu Clemente*, Basquiat*, Cucchi*, Penck*, Immendorff* ş.a., printre „noii sălbatici” (în germană – Neue Wilde*; în franceză – Nouveaux Fauves; în engleză – New Savages), în ampla mişcare neoexpresionistă din anii 1970-1980.

Bibliografie: A. Franzke, *Georg Baselitz*, München, 1988; S. Gohr (ed.), *Georg Baselitz – Retrospektive 1964-1991*, catalog, Hypo-Kunsthalle München etc., München, 1992; D. Waldemar, *Georg Baselitz*, catalog, Solomon R. Guggenheim Museum etc., New York, 1995.

Basquiat, Jean-Michel (n. New York, 1960 – m. New York, 1988). Pictor american. Participă la expoziţiile: Whitney Museum of American Art, New York, 1993; „Colaborations Warhol, Basquiat, Clemente”, Museum Fridericianum, Kassel, 1996. Cu o mamă originară din Puerto Rico şi cu un tată din Haiti, Basquiat este de timpuriu foarte sensibil la comportamentul minorităţilor, care în anii 1970 îşi găsesc în graffiti*, printre altele, un mod original de exprimare. Din caligramele şi elementele figurative aşternute cu spray-uri colorate pe ramele vagoanelor de metrou, pe zidurile de pe străzile din New York, artistul îşi distilează un sistem grafic şi cromatic care atrage atenţia unor artişti reprezentativi pentru arta pop* (în primul rând Warhol*). Cu acest inventar format într-un climat cultural impregnat de gesturi disperate şi anonime, el ajunge, ca şi Haring*, să accepte propunerile negustorilor de artă, realizând tablouri care păstrează de la graffiti aspectele de limbaj plastic, desfăşurat în condiţiile spaţiale ale galeriei şi muzeului. Plecând de la repere ale unui „simbolism popular american” (Klaus Honnef), pictorul comentează aspectele realităţii, în absenţa oricăror constrângeri, mai aproape de inocenţa copilului pe care o reclamă arta brută* promovată de un artist ca Dubuffet*.

Bibliografie: *Jean-Michel Basquiat – Une Rétrospective*, Musée de Marseille, 1992; R. Marshall, *Jean-Michel Basquiat*, catalog,

Whitney Museum of American Art, New York, 1992.

Bauhaus (Şcoala). Şcoală de arte şi meserii, design şi arhitectură fondată în 1919 la Weimar sub conducerea lui Gropius*, prin unirea a două instituţii superioare de artă – Şcoala de Arte şi Meserii şi Institutul de Arte Frumoase. Însemnătatea acestei şcoli depăşeşte formarea unor creatori – deşi pe aici au trecut şi s-au instruit o serie de artişti şi arhitecţi foarte importanţi pentru secolul XX. Bauhaus-ul are meritul de a fi precizat, pe baza unor premise mai vechi, una dintre atitudinile definitorii în arta contemporană, un sistem teoretic şi o metodologie creatoare şi pedagogică deopotrivă. Gândirea exprimată de programul Şcolii Bauhaus (elaborat prin efortul comun al unor artişti, intelectuali remarcabili, ca Gropius, Klee*, Kandinsky*, Itten*, Schlemmer* şi, mai târziu, Albers* şi Moholy-Nagy*) sintetizează, sub semnul unui raţionalism riguros, ideile mişcărilor romantice de la sfârşitul secolului al XIX-lea şi începutul secolului XX, ca Arts and Crafts*, în Anglia, mişcarea arhitecţilor francezi, reprezentanţi de Garnier* şi Peret, şi Deutscher Werkbund* în Germania. Programul acestor mişcări, care se fundamentează teoretic pe ideile lui Ruskin, Morris, Muthesius, tinde spre democratizarea creaţiei artistice, una dintre ultimele mari „idei romantice", cum o numeşte Argan, printr-o serie de demersuri convergente. Ele vizează, pe de o parte, implicarea socială a actului artistic, iar pe de altă parte, implicarea în realitatea tehnică şi industrială. O asemenea intenţie presupune mai multe aspecte – transferul interesului de la momentul creaţiei la momentul consumului, deci de la personalitatea creatorului la colectivitatea beneficiarilor care formulează necesităţile estetice (ceea ce

presupune o accepţie a artistului constructor în opoziţie cu artistul interpret al realităţii). Primatul în cazul creaţiei revine în mod firesc profesionalităţii, şi nu inspiraţiei sau revelaţiei, arta tinzând spre un statut analog cu disciplinele ştiinţei. Decurge firesc de aici concluzia unei nevoi de colaborare între artist şi reprezentanţii altor profesii, deci o prioritate a colectivului asupra individului, experienţa individuală fiind mai puţin generoasă şi cuprinzătoare decât cea presupusă de industrie ca „acţiune colectivă". Dar, mai mult decât depăşirea ipostazei individuale a creatorului, programul acestor mişcări, care se va desăvârşi în viziunea Bauhaus-ului, epurat de confuzii şi de limitele impuse de o concepţie încă legată de coordonatele artizanalului şi naţionalului, ajunge la crearea unui „stil supraistoric". Pentru a putea avea imaginea reală a amplorii bazei teoretice a Şcolii Bauhaus, trebuie să avem în vedere şi alte premise ale sale, pe lângă mişcările amintite: contribuţiile teoreticienilor vienezi (în special Fiedler), care au operat, cu teoria purei vizualităţi, o detaşare faţă de obiectul artistic şi a obiectului artistic faţă de natură, concentrând interesul asupra forţei plastice; programul reformator al futurismului* şi, mai târziu, al constructivismului*; rezonanţa filosofică a marxismului. Celălalt aspect al înnoirilor, la fel de important ca şi adresa, finalitatea obiectului artistic, este realitatea industrială cu aportul său decisiv la procesul creaţiei, atitudinea faţă de apariţia maşinii, faţă de era culturală pe care o exprimă. Însă reprezentanţii Werkbund-ului german precizau că „nu maşina face un lucru de proastă calitate, ci incapacitatea noastră de a o folosi într-un mod eficace", adresându-ne ei de pe poziţiile „unei creaţii aflate sub gradul de cultură al epocii care a produs maşina". Or, apariţia maşinii însemna infirmarea

artizanatului, comprimarea procesului de elaborare în proiect, distanţarea creatorului de produs (deci preponderenţa laturii intelectuale în creaţie), dispariţia condiţiei de unicat a produsului şi apariţia ideii de standard, transferul valorii în calitatea intrinsecă a obiectului, care se exprimă în cele două laturi perfect aderente: *funcţia* şi *forma.* Obiectul pierde în acest fel caracterul sentimental şi simbolic. Programul pedagogic al şcolii concretiza toate aceste aspecte teoretice, cuprinzând cursuri şi studii de atelier complexe: 1. un curs preliminar, axat pe probleme de observare şi reprezentare, pe studiul naturii înţelese nu ca un complex de noţiuni, ci ca dezvoltare, ca materie supusă devenirii, faţă de care atitudinea artistului este constructivă, lucidă; acest curs preliminar consta în studii asupra formei; 2. un curs de *învăţământ tehnic* (piatră – sculptură, lemn – ebenistică, metal, pământ – ceramică, sticlă – vitralii, culoare – pictură, textile) ce se desfăşura mai ales în atelierele de lucru ale şcolii; acest curs presupunea familiarizarea cu materiale şi unelte diverse, precum şi cu elemente de contabilitate privind producţia; 3. un *învăţământ formal,* în anii superiori, constând în studiul naturii şi analiza materialelor, probleme de reprezentare (geometrie descriptivă, teoria construcţiei, proiecte de construcţie) şi probleme de compoziţie (teoria spaţiului, teoria culorii şi teoria compoziţiei). Procesul pedagogic se desfăşura în cadrul unei ambianţe în care relaţia dintre elevi şi profesori ţinea mai mult de atmosfera unui colectiv de creaţie decât de raporturile academice tradiţionale, soluţiile căutându-se şi găsindu-se în comun. O asemenea atmosferă era menită să stimuleze creativitatea, spiritul de independenţă şi responsabilitatea elevului, asigurând şi un potenţial de forţă creatoare, de

imaginaţie pusă în slujba producţiei. Bauhaus-ul s-a bucurat de colaborarea unora dintre cei mai remarcabili artişti sau teoreticieni ai epocii – la cei amintiţi se adaugă Feininger*, Marcks* –, ca şi a unora dintre elevii acestei şcoli, deveniţi la rândul lor maeştri ai şcolii şi artişti remarcabili: Bill*, Breuer*, Hinnerk Schlepper, Joost Schmidt. În 1925, cu tot protestul semnat de intelectuali cu formaţii dintre cele mai diverse, solidari în jurul ideilor democratice şi progresiste exprimate în programul şcolii (Einstein, Behrens*, Oud, Hoffmannsthal, Kokoschka*, Schönberg, Strygowsky, Werfel, Muthesius etc.), guvernul de atunci obligă Bauhaus-ul să-şi transfere sediul la Dessau, unde funcţionează până în 1928, şi apoi la Berlin. Aici, după retragerea lui Gropius din funcţia de director, la conducerea şcolii vor urma arhitectul elveţian Hannes Mayer, din 1930 până în 1932, Mies van der Rohe*, din 1932 până în aprilie 1933, când şcoala e desfiinţată cu totul (o mare parte dintre promotorii şi elevii săi emigrează în SUA şi în alte ţări de pe continentul american), după o activitate de nici două decenii, dar care a avut o influenţă decisivă în gândirea artistică şi mai ales constructivă europeană. Purismul raţionalist, opoziţia faţă de stilurile „impure”, faţă de categoriile tragicului şi sublimului, implicaţiile sociale ale mişcării şi-au pus amprenta pe una dintre principalele direcţii ale civilizaţiei secolului XX. De la prima fază „folclorică”, cum o numeşte G.C. Argan, şi în care unele părţi ale activităţii mai oglindeau încă legătura cu tradiţia artizanală naţională, la faza constructivistă, marcată de aderarea profesorilor din generaţia lui Albers şi Moholy-Nagy, gândirea teoretică a Bauhaus-ului cunoaşte o evoluţie ce exprimă limpede sensibilitatea grupului de artişti la problemele sociale şi la reperele realităţii industriale. Sediul

şcolii, la Dessau, cu tot echipamentul său, creaţiile prezentate la expoziţia „Arte şi tehnici – o nouă unitate”, din 1923, la expoziţia din 1929, ilustrează practic eficienţa atitudinii ce avea să genereze un stil cu adevărat internaţional (vezi *International Style*), capabil să propună o uniformizare vizuală, necesară într-un moment de eclectism şi dispersie, de neînţelegere a valorilor proprii unei civilizaţii noi. Arta, mai ales arhitectura şi designul, poartă şi azi, în mare parte, amprenta concepţiilor de bază ale Şcolii Bauhaus, deşi, fireşte, evoluţia extrem de rapidă a civilizaţiei a condus la premisa unor direcţii constructive şi artistice având un program cu totul opus, cum ar fi azi direcţia din arhitectura „impură”, reprezentată de arhitectul american Robert Venturi, sau, în arta plastică, curente ca informalul*, hiperrealismul*, arta pop*, diverse tipuri de intervenţie (vezi *Acţionism*) în mediul natural (vezi *Land-art**), de instalaţii* vizând, din alte perspective, configurarea spaţiului, de acţiuni* şi performance-uri* făcute cu nostalgia prezenţei active a omului, programe acoperind variate funcţii imediate şi recuperând tocmai factorul emoţional, refuzat de purismul (vezi *De Stijl*) raţionalist reprezentat exemplar de Bauhaus. (Vezi fasciculul I, planşa 30, şi fasciculul II, planşele 19, 21)

Bibliografie: *Program des Staatlichen Bauhauses in Weimar* (prefaţă de Walter Gropius), Weimar, 1919; *Bauhaus* (cu articole de Klee, Kandinsky, Albers, Peterhans, Riedel, Mever), Dessau, 1929; *Bauhausbücher* (serie de 14 volume semnate de Walter Gropius, Paul Klee, Adolf Meyer, Oskar Schlemmer, Piet Mondrian, Theo Van Doesburg, L. Moholy-Nagy, W. Kandinsky, J.P. Oud, K. Malevici, A. Gleizes), München, 1925-1930; Giulio Carlo Argan, *Walter Gropius e la Bauhaus*, Torino, 1951; Herbert Bayer, Walter Gropius, Ise Gropius, *Bauhaus, 1912-1928*,

Londra, 1939, Boston, 1952; Yamawaki Iwao, Mityko, *Bauhaus. Weimar-Dessau-Berlin*, Tokyo, 1954; Hans Maria Wingler, *Das Bauhaus. Weimar, Dessau, Berlin*, Köln, 1962; H. Düchting, *Farbe am Bauhaus*, Berlin, 1996.

Baumeister, Willi (n. Stuttgart, 1889 – m. Stuttgart, 1955). Pictor german. Studiază la Academia din Stuttgart (1905-1914), cu Adolf Hozel, împreună cu Schlemmer* şi H. Sternner. Expune, în 1914, picturi murale la Köln, la Deutscher Werkbund*. După război îşi amenajează un atelier, începând seria sa de „picturi pe ziduri” (1919), în care culoarea este aşezată pe un fond de nisip sau marmură. Întâlnirile cu Le Corbusier* şi Léger* (1924) îl fac să adopte forme masive, clar delimitate, amintind morfologii industriale (seria „Figuri-maşini”). Lucrează ca profesor la Şcoala de Artă Stadel din Frankfurt am Main din 1928 până în 1933, când este concediat. Se stabileşte în oraşul natal, unde, mai târziu, va fi profesor la Academia de Artă (1946-1955). A aderat la grupările Cercle et Carré* (1930) şi Abstraction-Création* din Paris. Este autorul unor ilustraţii (*Furtuna* de Shakespeare, *Salomé* de Oscar Wilde, *Ghilgameş*) şi decoruri pentru spectacole (*Judith* de Giraudoux). Participă la: Salonul Independenţilor, Paris, 1927; „Pictura şi sculptura abstractă şi suprarealistă”, Zürich, 1929; „Constructivismul”, Zürich, 1937; „Carnegie International”, Pittsburgh, 1950; „Documenta” din Kassel, 1955. Distincţii: Premiul Bienalei de la São Paulo, în 1951. În pictura sa, începând cu compoziţiile murale din 1919, Baumeister aduce sentimentul materialităţii, al misterului existent în substanţa naturii. Materialele folosite, ca şi dispunerea lor în reliefuri, accentuează concreteţea motivelor. Sunt soluţii plastice care fac vizibile influenţele

cubismului* şi constructivismului*, influenţe de care se va elibera după 1930. De atunci, în lucrările sale apar o serie de semne, de elemente caligrafice (seria „Ideograme”, 1937), citând adesea scrieri şi reprezentări din diverse culturi (seriile „Pereţi peruani”, „Tablouri africane”, „Ziduri ciclopice”). După 1953, decantând sistemul de semne, de caligrame, reţine doar câteva elemente pe care le aşază în centrul imaginii, învestindu-le cu o deosebită forţă de şoc optic (seria „Monturi”). Teoriile sale în domeniul artei le-a expus în cartea *Necunoscutul în artă*, 1947.

Bibliografie: Willi Baumeister, *Das Unbekannte in der Kunst*, Stuttgart, 1947; Will Grohmann, *Willi Baumeister*, Köln, 1963; Gotz Adriani, *Baumeister, Dokumente, Texte, Gemälde*, Tübingen, Köln, 1971; G. Bott, *Figuration und Bildformat. Zur Auflösung des Bildbegriffs in der Malerei Willi Baumeister*, Bochum, 1990.

Bazaine, Jean (n. Paris, 1904 – m. Clamart, 2001). Pictor francez. După studii filologice şi un stagiu în atelierul sculptorului Landowski (1924), se apropie treptat de pictură, mai ales după întâlnirea cu Bonnard*. În pictură, ca şi în mozaic, Bazaine îşi manifestă lirismul caracterizat de elanuri, de dorinţa de a-şi exterioriza reacţiile provocate de o natură aflată într-un inepuizabil miracol al regenerării. Umbrele nu lipsesc, ele vin câteodată (cum se întâmplă în anii războiului) dinspre tulburările sociale, dar esenţială este lumina, starea de luciditate în care spiritul uman îşi arată valorile. Pregnant lirice, tablourile sale (*Vântul mării*, 1949; *Copilul nopţii*, 1949) sunt pictate în culori strălucitoare şi aerate. Desenul devine cu timpul mai puţin aspru, mai puţin decis, pe primul plan trecând jocul petelor de culoare. Artistul îşi fructifică modul de a colora,

într-o serie de vitralii (baptisteriul bisericii din Audincourt, sanatoriul din Noisy-le-Grand, biserica din Villeparisis) şi mozaicuri (biserica Audincourt, sediul UNESCO din Paris, Clădirea Radio, Paris). Bazaine face parte dintre acei artişti care învestesc imaginea cu funcţii spirituale, dându-i un nou destin în spaţiul public.

Bibliografie: Jean Bazaine, *Notes sur la peinture d'aujourd'hui*, Paris, 1948; Jean Bazaine, *Exercise de la peinture,* Paris, 1973; Pierre Cabanne, *Jean Bazaine*, Paris, 1990.

Bazille, Frédéric (n. Montpellier, 1841 – m. Beaune-la-Rolande, 1870). Pictor francez. Studiază la Şcoala de Arte Frumoase din Paris, în atelierul lui Gleyre. Se împrieteneşte cu Renoir*, Monet*, Sisley* şi cu alţi pictori care căutau drumuri noi în artă, punând bazele picturii impresioniste*. Lucrează în aer liber în împrejurimile Parisului, ca şi pe străzile marelui oraş, din dorinţa de a surprinde mişcarea, aspectele trecătoare şi schimbătoare ale lucrurilor şi fiinţelor. Moartea timpurie pune capăt unei evoluţii deosebit de promiţătoare, punctată deja de opere de referinţă (*Reuniune de familie*, 1867; seria de prezentări panoramice ale atelierului său etc.).

Bibliografie: Dianne W. Pitman, *Bazille: Purity, Pose and Painting in the 1860s*, Pennsylvania 1998.

Baziotes, William (n. Pittsburgh, 1912 – m. New York, 1963). Pictor american. Studiază la Academia Naţională de Desen din New York cu Leon Kroll (1933-1936), devenind profesor în cadrul Planului Federal pentru Artă (1936-1940). Expune la Bienala de la São Paulo (1951-1957) şi la Documenta din Kassel

(1959). A fost distins cu Premiul I la expoziţia „Arta abstractă şi suprarealistă”, Chicago, 1948, şi a obţinut Premiul Universităţii Illinois, 1951. Influenţat la început de pictura lui Miró* şi Dalí*, ca şi de arta murală mexicană, Baziotes evoluează spre o imagine în care elimină aluziile anecdotice, pentru a face loc unui lirism pur. Tablourile – peisaje imaginare, evocări ale lumii mării – sunt suprafeţe largi, în care apar fiinţe fantastice, construite din planuri monocrome, decorative. Pictura din anii maturităţii este rodul efortului de adecvare a tendinţei sale spre fabulaţie la rigorile imaginii abstracte* ce domină arta americană din anii 1960.

Bibliografie: Lawrence Alloway, *William Baziotes*, New York, 1965; *William Baziotes*, catalog, Solomon R. Guggenheim Museum, New York, 1965.

Bălăcescu-Demetriade, Lucia (n. Bucureşti, 1895 – m. Bucureşti, 1979). Pictor român. Studii: lecţii de desen în Elveţia cu F. Gilsi (1911-1912); Şcoala de Arte Frumoase din Bucureşti (1913-1916), cu profesorii Ipolit Strâmbu şi Petru Serafom. În paralel, ia lecţii particulare cu Eustaţiu Stoenescu, Petraşcu* şi Steriadi*. Urmează Academiile Julian şi Ranson (1919-1922) cu profesorii P.A. Lemens, E.O. Friess, Denis*, Vuillard*, Paul Sérusier* etc. A făcut parte din Asociaţia Femeilor Pictoriţe (1923-1926), Arta Nouă (1929-1930), Contimporanul*. A publicat în presa românească şi în ziarul de limbă franceză *Le Moment*, care apărea în Bucureşti, cronici şi articole despre artă. Materialul care i se oferă aparatului său narativ e o „lume văzută de la fereastră”, formaţiuni umane în mişcare, având o anumită configuraţie localizabilă: lumea pariziană şi lumea

balcanică, aflate în planul viziunii artistei într-o semnificativă relaţie. Studiile sale la Paris au avut loc într-o vreme când efortul de recuperare a concretului în imaginea-reprezentare avea, într-o direcţie a sa, sensul de ancorare în cotidian. La acest nivel remarcăm o originală sinteză între stringenţa cromatică a fovismului*, acidul grafic al lui Dufy* şi ardenta calmă a unui Bonnard* sau Marquet* (*Eu şi picturile mele*, *Odaliscă cu şalvari*, *Artişti negri de la circ în Cişmigiu*, *Măgăruşi la Montmorency**, *Scenă bucureşteană* etc.). Imaginile acestei picturi se umplu de personaje de o infinită şi scăpărătoare vitalitate. Pictoriţa a avut pasiunea spectacolului, a unui spectacol care să-şi depăşească, într-un gest de sublimă gratitudine, condiţia de înscenare fastuoasă. Partitura narativă se realizează într-o gamă extrem de mobilă. Culorile sunt vii, aşezate adesea direct „din tub”, în respiraţia unei delivrări fonetice, întotdeauna pe suportul unei compoziţii îndelung elaborate.

Bibliografie: Iulian Mereuţă, *Lucia Dem. Bălăcescu*, Bucureşti, 1971; Dragoş Morărescu, Petre Oprea, *Lucia Dem. Bălăcescu*, Bucureşti, 1979.

Bătrânu, Ioana (n. Unirea, Ialomiţa, 1960). Pictor român. A absolvit în 1983 Institutul de Arte Plastice „N. Grigorescu” din Bucureşti. În 1984 a primit bursa pentru grafică a Uniunii Artiştilor din România. Participă la expoziţiile: „Sexul lui Mozart”, Bucureşti; „Le pied”, Franţa, 1991; „Aşteptare şi izbucnire”, Szombathely, 1992; „Pas d’accord avec Zefirelli”, Budapesta, 1994; „Pictură şi sculptură”, Veneţia, 1994; „Beyond Belief”, Chicago, 1995; Târgul internaţional de artă, Nisa, 1996;

„Ad Hoc”, Muzeul Ludwig, Budapesta, 1997; „Versions of Transfiguration”, Muzeul Műcsarnok, Budapesta, 1998; „Uno Bisanzio Latina”, Roma, 1999; „Sacrul în artă”, Palatul Parlamentului, Bucureşti, 1999; „Transitionland”, Bucureşti, 2000. În pictură se produce o foarte intensă implicare a subiectivităţii, pe fondul păstrării unei ancore permanente în lumea vizibilă. Elementele peisajului sau interiorului rămân de fiecare dată recognoscibile, dar totul este supus unei teribile combustii interioare, care ajunge să deţină primul nivel al mesajului. Uneori, orizontul interior aduce tonuri sumbre, aşezate în pensulaţii neliniştite, dramatice, în care transpare, ca *o promisiune reconfortantă, însăşi configuraţia realităţii*. (Vezi fasciculul III, planşa 25)

Beckmann, Max (n. Leipzig, 1884 – m. New York, 1950). Pictor german. Studiază la Şcoala de Artă din Weimar (1899-1903), cu Carl Fritjof Smith. Face călătorii de studii la Paris (1903), Florenţa (1906), Berlin (1907). Membru în comitetul de conducere al Berliner Secession* (1910-1911). În 1937, operele sale sunt incluse în expoziţia „Artă degenerată”, artistul emigrând în acelaşi an la Amsterdam, apoi, în 1947, în SUA. Predă la Universitatea Washington, St. Louis (1947), Universitatea Colorado, Boulder (1947), Şcoala de Artă a Muzeului Brooklyn, New York (1949), Colegiul Mills, Oakland (1950), Galeriile Marlborough, Londra şi New York (1947). Participă la: Bienala de la Veneţia, 1922, 1930, 1950; „Neue Sachlichkeit”*, Mannheim, 1925. Distincţii: Premiul Carnegie, Pittsburgh, 1929, 1949; Premiul Golden Gate, San Francisco, 1939; Marele Premiu al Bienalei de la Veneţia, 1950. Deşi anii debutului său corespund cu perioada de afirmare a

expresionismului* antebelic (fovismul*, la Paris, grupările germane Die Brucke* şi Der Blaue Reiter*), artistul evoluează, la început, în cadrele modalităţilor impresionismului*. În primul război mondial suferă un şoc nervos, fiind demobilizat. Operele sale vor avea de atunci un caracter militant, apropiindu-se ca factură a limbajului plastic de marea direcţie a expresionismului german de după 1920 (portrete, autoportrete etc.). Beckmann aduce în lucrările sale (picturi, gravuri grupate în cicluri) imagini din marile oraşe în care se consumă drame individuale şi colective. Deşi uneori este foarte interesat de culoare, principalele efecte le obţine cu simbolurile de factură literară, sublimate de contrastele alb-negru şi de mişcarea în care sunt antrenate personajele supuse, de cele mai multe ori, unor forţe potrivnice.

Bibliografie: F.W. Fischer, *Max Beckmann. Symbol und Weltbild*, München, 1972; C. Schultz-Hoffmann, J. Weiss (eds.), *Max Beckmann Retrospektive*, München, 1984; H. Belting, *Max Beckmann – Die Tradizion als Problemen der Kunst der Moderne*, Berlin, 1984; R. Pillep (ed.), Max Beckmann, *Die Realität der Träume in der Bildern. Schriften und Gespräche 1911-1950*, München/Zürich, 1990.

Behrens, Peter (n. Hamburg, 1868 – m. Berlin, 1940). Arhitect german. Debutează (după studii de artă la Karlsruhe şi Düsseldorf) ca pictor şi grafician. Membru fondator al secesiunii müncheneze (vezi *Münchener Secession*), apărută în 1893. Este tot mai interesat de problemele artelor aplicate, de relaţiile între diferitele genuri artistice care colaborează la configuraţia estetică şi funcţională a mediului. Marele duce

Ernst Ludwig îl invită în 1899 la Darmstadt, pentru a participa la activitatea unui grup de proiectare complexă. Grupul numit Die Sieben (Cei şapte) era format, în afară de Behrens, din arhitecţii H.M. Olbrich şi P. Huber, pictorii şi decoratorii H. Christiansen, P. Burck şi sculptorii L. Habich şi R. Bosselt. Acesta anunţă un program de integrare a artelor care (un exemplu este casa Behrens, 1901, din acest oraş) va fi dezvoltat şi de Şcoala Bauhaus*. Încă din anii petrecuţi ca profesor la Şcoala de Arte şi Meserii din Düsseldorf (1903-1907) se arată interesat de degajarea formelor de încărcături decorative, tinzând spre puritatea volumului ca expresie a perfectei funcţionalităţi. În 1907, când ia fiinţă Deutscher Werkbund*, devine arhitect responsabil la Allgemeine Elektricitäts Gesellschaft, ocupându-se de ceea ce se cheamă *Industrial Design* – proiectarea unor uzine, maşini electrice, articole de uz curent, magazine etc. Realizează construcţii uzinale din beton, oţel şi sticlă, asigurând un spaţiu raţional, organizat, un raport funcţional între părţi, bazat pe o geometrie clară şi simplă (Uzina de turbine AEG, Berlin, 1909; Administraţia societăţii Mannesman, Düsseldorf, 1911-1912; Birourile firmei Hoechst din Frankfurt, 1920-1925). În acelaşi timp, construieşte un cartier de locuinţe pentru muncitorii uzinei AEG (Heningsdorf, lângă Berlin). În atelierul său din Berlin se formează mulţi arhitecţi, pe aici trecând, în jurul anului 1910, şi personalităţi ca Gropius*, Le Corbusier*, Mies van der Rohe*. Din 1922 conduce Şcoala de arhitectură a Academiei din Viena, iar din 1936, secţia de arhitectură a Academiei de Artă din Berlin. (Vezi fasciculul I, planşa 25)

Bibliografie: Peter Behrens, *Feste des Lebens und der Kunst*, Jena, 1900; Paul Joseph Cremers, *Peter Behrens, Sein Werk von 1909 bis zur Gegenwart*, Essen, 1928.

Bejenaru, Matei (n. Suceava, 1963). Artist media şi performer român. Studiază la Universitatea de Arte „George Enescu” din Iaşi (1982-1986), unde devine profesor. Rezidenţe la: „Around the Coyote” Gallery, Chicago, 2000; Kulturkontakt, Viena, 2002; Romanian Institute, Londra, 2007; Future Art Center, Praga, 2008. În 2011-2012 este visiting professor la Universitatea din Québec. În 1997 înfiinţează la Iaşi Festivalul de Performance Periferic, care devine curând o bienală de artă contemporană. Expoziţii personale: „Mehr Chancen für Unsere Jügend”, Kulturkontakt Gastatelier, Viena, 2002; Galeria Nouă, Bucureşti, 2005; Galeria Posibilă, Bucureşti, 2007; „Double Stereo” (cu Yves Robuschi), Galerie ERSEP, Toucoing, Franţa, 2009; Galeria Cupola, Iaşi, 2009; „Proiect”, Muzeul Brukenthal, Sibiu, 2011; „Lupta cu inerţia”, Galeria Andreiana Mihail, Bucureşti, 2011. Expoziţii de grup: „Transferatu”, Ifa Galerie, Berlin, 2000; Bienala de la Veneţia, 2001; „Check-in Europe. Reflecting Identities în Contemporary Art”, München, 2006; Bienala de la Taipei, Taiwan, 2008; „Critical Point”, Vector Association, Frieze Projects, Londra, 2010; „Over the Counter”, Muzeul Műcsarnok, Budapesta, 2010; Bienala mediteraneeană de la Haifa, Israel, 2010; „Artists’ Film Club”, Londra. Cu iniţiative din domeniul performance* art este prezent în Chişinău, Lacul Sf. Ana, Timişoara, Čačak (Serbia), Brno, Graz, Łódź, Leipzig, Salzburg, Barcelona, Viena, Londra etc. Cu o nepotolită sete de cunoaştere, adoptă forme de artă experimentale, care însoţesc de fiecare dată un program social declarat. Orice creaţie, orice gest al omului de artă este văzut din perspectiva comunicării, a eforturilor permanente de instaurare a valorilor umane. Într-o lume care se alienează în derizoriu, într-un practicism îngust, care în fond păstrează ceva din imemorabila domnie a

haosului, artistul se simte dator să regăsească drumul spre raţional, spre metafizică. El exploatează resursele noi ale fotografiei, filmului video, performance-urilor.

Bibliografie: Matei Bejenaru, *Introducere în fotografie*, Iaşi, 2007.

Belling, Rudolf (n. Berlin, 1886 – m. Krailling, 1972). Sculptor german. Studiază modelajul şi arta decorativă la o şcoală de meserii (1905-1907), după care îşi deschide la Berlin un atelier propriu de sculptură şi artă aplicată, executând, între altele, decoruri pentru spectacolele de teatru ale lui Max Reinhardt. În anii 1911-1912 studiază la Academia de Arte din Berlin, cu Peter Brener. Ia parte la formarea asociaţiei artistice November Gruppe din Berlin (1918) şi devine unul dintre promotorii unei noi arte, ai unor noi raporturi între creator şi societate. Influenţele expresioniste* din operele de început lasă locul, în anii 1920, unei concepţii constructiviste*. În *Acord triplu*, artistul doreşte să demonstreze că „nu mai există un unghi de vedere principal al operei”, că sculptura trebuie să trăiască în spaţiu cu toate elementele sale. Face proiecte de sculpturi monumentale (cel dedicat studenţilor berlinezi căzuţi în primul război mondial purta inscripţia „În ce scop?”), realizând de asemenea o serie de fântâni (Fântâna casei Goldstein din Berlin) sau decoraţii destinate ambianţei (în 1920 colaborează cu arhitectul W. Wurzbach la întocmirea proiectului Cazinoului Scala din Berlin). În anii de ascensiune a nazismului, Belling lucrează ca profesor la o şcoală particulară de artă din New York (1935), apoi ca şef al secţiei de sculptură de la Academia de Artă din Istanbul (1936). Operele sale sunt incluse în expoziţia „Arta degenerată” organizată în 1937. Va reveni după război în

oraşul natal (este distins cu Premiul pentru artă al oraşului Berlin), stabilindu-se apoi în Germania.

Bibliografie: J.A. Schmoll Eisenwerth, *Rudolf Belling (Studien zur Kunstgeschichte)*, München, 1985.

Bellmer, Hans (n. Katowice, 1902 – m. Paris, 1975). Pictor german. Studiază ingineria la Institutul Politehnic din Berlin (1923-1924). Se iniţiază în desen şi perspectivă cu Grosz* (1924). Din 1924 lucrează ca designer, tipograf şi ilustrator pentru editura Malik din Berlin. Vizitând Parisul (1924; 1934-1935), vine în contact cu mişcarea suprarealistă*. În 1940 este închis în acelaşi lagăr cu Ernst*, lângă Aix-en-Provence, în Franţa. Participă la manifestările internaţionale suprarealiste de la: New York, 1935; Ciudad de México, 1940; Paris, 1947, 1957; Saarbrücken, 1952. Ia parte de asemenea la expoziţiile: „Muzica neliniştitoare: suprearealismul", Houston, 1958; Documenta din Kassel, 1966; „Medium Fotografie", Leverkusen, 1973. Distincţii: Premiul William and Noma Copley, Chicago 1958. Fiinţele ce apar în imaginile sale sunt încă de la seria „Păpuşi", inaugurată în 1933, un amestec de vis şi realitate. La acest statut ambiguu contribuie montajul de elemente anatomice, întâlnite în experienţa cotidiană, şi de forme împrumutate visului. Situaţiile fantastice pot fi de asemenea consecinţa scenariului special elaborat de artist. În mod evident, actul pictării, desenării, gravării etc. îndeplineşte un rol terapeutic, artistul eliberându-se astfel de obsesiile unor amintiri, de proiecţiile onirice sau erotice. Desenul formelor este incisiv şi sigur, plasând în centrul compoziţiei principala osatură narativă.

Personajele par să se afle într-o lentă plutire, ceea ce vorbeşte încă o dată de sensul suprarealist al reprezentării.

Bibliografie: S. Alexandrian, *Hans Bellmer*, 1972; Alex Grall, *Hans Bellmer*, Londra, 1972; P. Webb, R. Short, *Hans Bellmer*, Londra, 1985; H. Lust, *Hans Bellmer*, New York, 1990.

Bellows, George (n. Colombus, Ohio, 1882 – m. New York, 1925). Pictor american. Urmează Şcoala de Arte din New York (1904-1906), inaugurând în 1907 seria de tablouri cu subiecte din viaţa cotidiană, ceea ce îi va atrage denumirea de „pictor al Americii". Numeroase lucrări prezintă secvenţe din lumea sportului, îndeosebi a boxului. Personajele se înfruntă cu disperare pe fonduri sumbre (*Club Night*, 1907; *Amândoi sunt membri ai aceluiaşi club*, 1908; *Knock-out*, 1921; *Dempsey şi Firpo*, 1924). În alte compoziţii, artistul îşi extinde observaţiile asupra portului şi străzilor (*Plajă la Coney Island*, 1910; *Oamenii docurilor*, 1912; *New York*, 1915). În anii primului război mondial, paleta sa se întunecă şi mai mult, litografiile şi picturile din această perioadă prezentând, cu o deosebită violenţă, dramele umane. Portretele familiei, ale unor cunoscuţi întregesc creaţia sa considerată una dintre contribuţiile de bază la dezvoltarea direcţiei realiste a ceea ce s-a numit pictura „scenei americane".

Bibliografie: Charles M. Morgan, *George Bellows*, New York, 1965.

Benois, Alexandre (Aleksandr Nikolaevici Benua) (n. Sankt-Petersburg, 1870 – m. Paris, 1960). Pictor şi critic de artă rus. Unul dintre principalii fondatori ai grupării artistice Mir

iskusstva*. În pictură creează tablouri în care reconstituie scene din trecut, îndeosebi de la curtea franceză a secolului al XVII-lea şi din viaţa Petersburgului din secolul al XVIII-lea. În ciclul „Plimbările lui Ludovic al XIV-lea”, în „Seria Versailles”, ca şi într-o lucrare ca *Paradă în timpul lui Pavel I*, ambiţiei documentare i se adaugă un comentariu plin de umor al fizionomiilor şi atitudinilor personajelor. Gustul pentru compoziţia teatrală se vădeşte în decorurile şi costumele realizate pentru diferite spectacole în Rusia şi, după 1918, în Franţa şi Italia, unde colaborează cu Diaghilev la realizarea mai multor reprezentaţii ale Baletelor ruse*. Ca istoric şi teoretician de artă, a scris numeroase articole şi lucrări de amploare, printre care *Pictura rusă în secolul al XIX-lea* şi *Istoria picturii tuturor timpurilor şi popoarelor.*

Bibliografie: M. Etkind, *A.N. Benois*, Leningrad-Moscova, 1965.

Berghe, Frits van den (n. Gent, 1883 – m. Gent, 1939). Pictor belgian. După ce-şi încheie studiile la Academia din oraşul natal (1904), pictează la Laethem-Saint-Martin (1904-1913), în compania lui Servaes*, De Smet*, Léon Smet şi Permeke*, apoi la Afsnee, în Olanda, în acelaşi grup de artişti. Revenit în Belgia în 1922, este prezent la expoziţiile de la Sélection şi Centaure. Publică desene în ziarul *Vooruit* (1929-1939). Face parte din grupurile Les XX, L’Art Vivant, Les Compagnons de l’Art, L’Art Contemporain. Peste căutările realiste ale debutului se suprapun – îndeosebi după ce vine în contact cu creaţia unor artişti olandezi, a francezului Le Fauconnier*, a grupului german Die Brücke* – stilizări şi geometrizări de tip cubist*, ca şi o atmosferă tensionată, deschisă spre un orizont fantastic.

Culorile vii, explozive, se referă în permanenţă la confesiunea expresionistă*, dar elementele figurative – oameni, arbori, case etc. – poartă încărcături ce evocă o veche zestre imaginativă, ca şi ecouri ale actualităţii în subconştient. Este un motiv pentru care unele dintre tablourile sale (*Duminica*, 1924; *Eternul vagabond*, 1925; *Săracul*, 1925; *Arborele în floare*, 1928) au, chiar ca punct de plecare, observaţia selectivă, o notă de suprarealism*.

Bibliografie: E. Langui, *Frits van den Berghe*, Anvers, 1968; *Frits van den Berghe*, catalog, Musée des Beaux-Arts, Gent, 1984.

Berk, Nurullah (n. Istanbul, 1906 – m. Istanbul, 1982). Pictor turc. A studiat la Şcoala de Arte Frumoase din Paris (1924-1928), cu Ernest Laurent, perfecţionându-se în atelierele lui Lhote*, Léger* şi Gramaire în anii 1932-1933. În 1933, împreună cu alţi artişti, înfiinţează Grupul D, care îşi propune să încurajeze dezvoltarea unei arte moderne în ţara sa. Din 1939 activează ca profesor la Academia de Arte Frumoase din Istanbul. A publicat cărţi de istoria şi teoria artei, a organizat expoziţii, a ţinut conferinţe, a condus muzee (în anii 1962-1969 conduce Muzeul de Pictură şi Sculptură din Istanbul). Operele sale sunt prezentate în mai multe expoziţii din Turcia şi la bienalele de la Veneţia şi São Paulo. Debutează cu tablouri în care sunt vizibile influenţe cubiste* şi constructiviste*. Bun cunoscător al tradiţiilor turceşti, al Orientului, precum şi al experimentelor europene, artistul creează o operă originală în care reuşeşte să găsească o expresie nouă, viabilă, universului fabulos din miniaturile şi reliefurile medievale turceşti. Prin creaţia picturală, activitatea teoretică şi cea de iniţiator de manifestări

culturale, contribuie la configurarea artei contemporane turceşti.

Berlage, Hendrik Petrus (n. Amsterdam, 1856 – m. Haga, 1934). Arhitect olandez. După studii la Zürich, revine la Amsterdam, unde realizează o serie de lucrări care deschid drumul arhitecturii moderne în Olanda (Clădirea Bursei, 1897-1903; Casa Diamond, 1899-1900). A proiectat, de asemenea, Holland House, la Londra (1914). Opunându-se stilului încărcat şi eclectic, care a ajuns la extremă afirmare la sfârşitul secolului al XIX-lea (vezi *Art Nouveau*), Berlage este promotorul unei arhitecturi „logice şi oneste”, în care materialele – piatră, cărămidă, oţel – nu-şi ascund structura sub ornamente, idee reluată mai târziu în programul „arhitecturii impure” (Robert Venturi). Construcţia masivă, cu arcuri semicirculare, cu pereţi plini şi turle, aminteşte caracterul arhitecturii romane. Spaţiul interior şi sobru, făcând ca soluţiile tehnice cele mai îndrăzneţe, cum ar fi tavanele boltite din oţel şi sticlă, să se înscrie firesc în ansamblul clădirii. Berlage a avut şi unele contribuţii teoretice care au influenţat formaţia multor arhitecţi în Olanda.

Bibliografie: Hendrik Petrus Berlage, *Gedanken über den Stil in der Baukunst*, Leipzig, 1905; Jan Gratama, *Dr. H.P. Berlage Bouwmeester*, Rotterdam, 1925.

Berliner Secession (Secesiunea berlineză). Organizaţie germană apărută în 1898, după modelul inaugurat în 1892 de Münchener Secession*, urmărind desprinderea de vechile canoane academiste. În fond, este aceeaşi atitudine exprimată

cu câteva decenii mai devreme de impresionism*, numai că în climatul german se afirmau tendinţe expresioniste*, respinse de Uniunea Artiştilor Plastici, dominată de academişti, cum se întâmplase cu blocarea expoziţiei norvegianului Munch*. Primul preşedinte a fost ales pictorul de factură impresionistă Max Liebermann. Importante pentru afirmarea mişcării novatoare se dovedesc revista *Pan* şi seria „Die Insel" (Insula) a editurii Schuster und Löfller. Deschiderea mişcării se vede în afirmaţia pe care o găsim în catalogul expoziţiei din 1900: „Noi nu urmărim să impunem o anumită viziune, ci, dimpotrivă, să acordăm libertate tuturor tendinţelor". În cadrul mişcării, alături de Liebermann se afirmă Max Klinger, Walter Leistikow, Lovis Corinth, Max Slevogt, Ludwig von Hofmann. În curând, tendinţele novatoare vor dobândi coerenţă şi finalitate în mişcarea Jugendstil*, care dezvoltă pe un plan superior programul anunţat de secesiunea berlineză.

Bernard, Emerik (n. Celje, 1937). Pictor sloven. A studiat la Academia de Arte Frumoase din Ljubljana (1960-1964), cu Stupica*. Urmează cursuri postuniversitare, până în 1968, sub îndrumarea aceluiaşi maestru. Din 1980 se alătură Societăţii Equrna, grupând artişti liber-profesionişti din Ljubljana. Predă la Academia de Arte Frumoase din Ljubljana. Participă la: Memorialul Nadežda Petrović, Čačak, 1976; „Eros, mit, ironie – arta europeană de azi", Muzeul Joanneum, Graz, 1983; Bienala de la Veneţia, 1986. Distincţii: Premiul Academiei de Arte Frumoase, Ljubljana, 1968; Premiul Župančič, Ljubljana, 1986; Premiul Prešernovo, Ljubljana, 1987. Deşi procedeele lirice permit trimiteri la diverse capitole ale istoriei artei acestui secol – cum ar fi colajul* şi arta pop* –, motivaţiile lucrărilor sale se

află în altă zonă spirituală. Un fragment de obiect integrat imaginii nu înseamnă, în cazul său, un ultim popas în vederea recuperării realului, ci constituie doar un nivel dintr-o succesiune de stratificări în care se afundă voinţa cognitivă. Spectacolul vizual cu care artistul ne pune în contact este în fapt un palimpsest – o serie de lucrări poartă un titlu grăitor, „Palimpsest istrian” –, în care ruina temporală nu e definitivă, oferind nenumărate surprize ochiului investigator. Ceea ce reuşeşte să dezvăluie pe parcursul căutărilor sale ni se arată într-o lumină intensă, pasta bogată şi strălucitoare acordând fiecărui element încorporat în imagine o evidentă actualitate. Pictorul se joacă cu formatul lucrărilor pentru a ne întări impresia că nu asistăm la evocări convenţionale ale realităţii, ci pătrundem în intimitatea lumii, într-un mod firesc şi nemediat.

Bibliografie: Igor Zabel, Sergej Kapus, *Emerik Bernard*, Moderna Galerija, Ljubljana, 1988.

Bernard, Émile (n. Lille, 1868 – m. Paris, 1941). Pictor francez. După ce studiază câţiva ani la Paris, în atelierul lui Corman, unde este coleg cu Toulouse-Lautrec*, lucrează la Pont-Aven, în cadrul mişcării Les Nabis*, făcând parte dintre artiştii grupaţi în jurul lui Paul Gauguin*. Revenit la Paris, în 1891, se alătură Grupului Sintetist (din care, între alţii, făcea parte şi Gauguin), al cărui program era opus impresionismului*. Din 1894 trăieşte în Egipt, iar în 1901 vizitează Veneţia, unde va reveni adeseori. El este cel care, în 1892, la doi ani de la dispariţia lui Van Gogh*, organizează la Paris o cuprinzătoare expoziţie cu lucrările acestuia. Cu preocupări teoretice şi publicistice, Bernard a înfiinţat revista *La Rénovation esthétique*. Influenţat la început

de Van Gogh, artistul se înscrie pe direcţia unei picturi în care datele realului au o valoare de simbol. Motivele figurative sunt clar delimitate printr-o linie grafică, prin acel *cloison* (perete subţire, care separă) pe care l-a folosit şi Gauguin în opera sa pentru a împiedica amestecul optic al suprafeţelor de culoare alăturate.

Bibliografie: P. Mornand, *Émile Bernard et ses amis*, Geneva, 1957; M. Chesneau, J. Cheyron, *Honmmge de la ville de Pont-Aven à Émile Bernard*, Pont-Aven, 1960.

Bernea, Horia (n. Bucureşti, 1938 – m. Paris, 2000). Pictor român. După studii în domeniul fizicii şi arhitecturii, urmează Facultatea de Arte Plastice a Insitutului Pedagogic din Bucureşti (1962-1965). Participă la: Festivalul Tinerilor Artişti, Varşovia, 1968; Festivalul de la Edinburgh, 1971; Bienala Tineretului, Paris, 1971; Festivalul de la Cagnes-sur-Mer, 1977; Bienala de la Veneţia, 1979, 1980; „Studiul 2”, Timişoara, 1981; „Grupul 9+1”, Bucureşti, 1982; „Art contre l’apartheid”, Paris, 1983; Grupul Prolog, după 1986; „Filocalia”, Bucureşti, 1990; „Bisanzio dopo Bisanzio”, Veneţia, 1994; „Experiment – anii ’60-’90”, Bucureşti, 1996. Distincţii: Premiul pentru pictură al Uniunii Artiştilor Plastici din România, 1971; Premiul Stahly, Bienala de la Paris, 1971; Premiul revistei *Arta*, Bucureşti, 1973; Premiul Ion Andreescu al Academiei Române, 1978; Marele Premiu al Uniunii Artiştilor Plastici din România, 1983. Într-o primă fază, artistul experimentează funcţionarea imaginii, ca o expresie concretă a conceptului (vezi *Artă conceptuală*), dar structura sa temperamentală, pasiunea pentru materie şi intensa lui subiectivitate dau conceptualismului său un caracter profund original. Puternica prezenţă a structurii ideatice nu exclude

substanţialitatea, invenţia formală, relaţia cu realitatea concretă, ci doar le acordă o finalitate nouă (seriile „Grafice”, „Haltere pentru umăr” etc.). Tot atunci experimentează obiectul tridimensional (ciclul „Umbrele”), care va evolua spre imaginea plană (ciclul „Prapori”). La începutul anilor 1970 inaugurează seriile „Dealuri” şi „Curţi”. Pictorul revine insistent asupra unui motiv (un deal, o casă din Transilvania) nu pentru a epuiza prin enumerare suma unor valori separate şi fragmentate, cum se întâmplă în procedeele seriale, ci pentru a surprinde totalitatea vizibilului; artistul reface în profunzime un imemorabil efort de cunoaştere, până când aparenţele încep să cedeze şi câmpul reprezentării se umple de misterele realităţii cosmice. Între intervenţia *actuală a* artistului şi datele experimentelor deja parcurse se stabileşte o legătură care îl explică în permanenta sa devenire, din perspectiva viziunii sale fundamentale. Căutarea esenţei realităţii, ca şi structura sa conceptuală conduc firesc spre descoperirea unor motivaţii spirituale ale lumii şi existenţei, definite prin cultura creştin-ortodoxă. El devine astfel exponentul unei direcţii puternice a spiritualismului ortodox, care începe să se afirme din anii 1980 şi care reimpune atenţiei un gen tradiţional ca peisajul (creaţia sa a stimulat apariţia grupului Prolog*, împreună cu care, fără a face parte din el, expune de mai multe ori), morfologii ale artei bizantine, elemente ale culturii ţărăneşti tradiţionale şi un abstracţionism* cu încărcătură metafizică (seriile „Prapori”, „Grădini”, „Coloane”, „Interior” etc.). Din 1990 devine director-fondator al Muzeului Ţăranului Român, pe care îl concepe ca pe o amplă instalaţie cultural-artistică a civilizaţiei rurale din spaţiul carpato-dunăreano-pontic.

Bibliografie: Alexandra Titu, „Horia Bernea”, în *13 pictori români contemporani*, Bucureşti, 1983; *Horia Bernea*, catalog, Muzeul Naţional de Artă, Bucureşti, 1997.

Bernik, Janez (n. Gunclje, 1933). Pictor sloven. A absolvit Academia de Arte Frumoase din Ljubljana (1955), unde a studiat cu Božidar Jakac, Riko Debenjak şi Maksim Sutej. În 1959 lucrează în atelierul lui J. Priedlander, la Paris. Predă la Academia de Arte Frumoase din Ljubljana (din 1970). Participă la: Bienala de grafică, Ljubljana, 1957, 1959, 1961, 1971; „Bianco e nero”, Lugano, 1960; „Premio Morgan’s Print”, Rimini, 1961; Bienala Tineretului, Paris, 1961; Bienala mediteraneeană, Alexandria, 1961-1962; Bienala de la Veneţia, 1962; Bienala de grafică, Tokyo, 1963; Bienala de la São Paulo, 1965. Distincţii: Premiul expoziţiei „Bianco e nero”, Lugano, 1960; Marele Premiu al Bienalei de la Tokyo, 1963; Marele Premiu al Bienalei de la São Paulo, 1965; Premiul Bienalei de grafică de la Ljubljana, 1971. Cu mijloacele picturii, desenului, gravurii şi tapiseriei, artistul susţine acelaşi discurs consacrat dramei existenţiale. Un incident grafic, un fragment de scrisoare sau de document, un detaliu anatomic sunt suficiente pentru a popula întinderea altfel impersonală a hârtiei şi pânzei. Când siluetele sumar schiţate vorbesc de implicare nemediată a valorilor umane, imaginile se încarcă de trimiteri la nivel mitologic şi istoric. Între acestea distingem tema crucificării, a sacrificiului christic, cu o mare capacitate de generalizare.

Bibliografie: Zoran Krzisnik, Jure Mijuz, Marijan Trsar, Tine Hribor, Marko Pogacnik, Dane Zajé, *Bernik*, catalog, Moderna Galerija, Ljubljana, 1985.

Bertalan, Ştefan (n. Răcăştia, Hunedoara, 1938 – m. Timişoara, 2014). Pictor român. A absolvit Institutul de Arte Plastice „Ion Andreescu”, din Cluj-Napoca (1962). Membru fondator al grupurilor 1.1.1.* (1966) şi Sigma* (1970), care au avut un rol hotărâtor în procesul de inovare a limbajului plastic în România. Participă la manifestările acestor grupuri, ca şi la alte expoziţii: Trienala de arte decorative de la Milano, 1968; Bienala Constructivistă de la Nürnberg, 1969; Festivalul de la Edinburgh, 1970, 1971; „Studiul”, Timişoara, 1978, 1981; „Creaţie şi sincornism european”, Timişoara, 1991, Bucureşti, 1992; „01.01.01...”, Bucureşti, 1994. Distincţii: Premiul criticii al Uniunii Artiştilor Plastici din România, 1971. La jumătatea anilor 1980 se stabileşte în Germania. De esenţă constructivistă*, primele sale lucrări se constituie din dezvoltarea logică a unor structuri spaţiale. După ce sunt satisfăcute rigorile de organizare interioară, artistul devine atent, cu timpul, la raporturile pe care creaţia le stabileşte în mediul ambiant. Pe această cale, el ajunge să studieze evoluţia naturii din imediata apropiere, urmărind şi înregistrând, de pildă, înmugurirea şi dezvoltarea unui vrej de fasole sau al unui bob de grâu. Caligramele prin care se consemnează evoluţia vegetaţiei se dispun în compoziţii plastice în care datele exacte, prozaice, fuzionează cu notaţia unor stări sufleteşti, a impresiilor pasagere, trăite de artist pe parcursul participării la spectacolul naturii. Aceluiaşi sistem de comunicare i se datorează participarea la acţiuni în aer liber, performance* cu caracter experimental, realizate cu elevii Liceului de Artă şi cu ceilalţi membri ai grupului Sigma. Concepe şi o serie de filme pe care le-a realizat împreună cu Flondor* şi Tulcan*.

Bibliografie: Ileana Pintilie, *Ştefan Bertalan. Drumuri la răscruce*, Timişoara, 2010.

Beuys, Joseph (n. Krefeld, 1921 – m. Düsseldorf, 1986). Artist german, promotor al unor direcţii artistice de avangardă ca happening*, environments*, body-art*, artă conceptuală*, instalaţii* etc. După terminarea războiului şi a prizonieratului (s-a prăbuşit cu avionul în 1943, în Crimeea) petrecut în Rusia şi Anglia, urmează cursurile Academiei de Artă din Düsseldorf (1947-1949), sub îndrumarea lui Mataré* şi Josef Enseling. În 1961 devine profesor la aceeaşi academie, în care fondează o serie de grupări de avangardă – Partidul Studenţilor Germani, 1967; Fluxus Zone West, 1968; Organizaţia celor ce nu aleg, 1970; Organizaţia pentru democraţia directă şi iniţiativa populară, 1971 –, fapt ce va provoca, în 1972, îndepărtarea lui din învăţământ. Din 1963 colaborează cu artiştii din mişcarea Fluxus*. În 1973 înfiinţează Free International Academy for Creativity and Inter-Disciplinary Research. Participă la: Documenta Kassel, 1964, 1968, 1972, 1977, 1982; „Sciens Fiction”, Berna, 1967; „Strategy Get Arts – Contemporary Art from Düsseldorf”, Edinburgh, 1970; „Art Intermedia”, Köln, 1970; „Realität – Realismus – Realität”, Wuppertal, Berlin, 1972; „Contemporanea”, Roma, 1973-1974; „Art into Society, Society into Art”, Londra, 1974; Bienala de la Veneţia, 1976, 1980; „A Selection of Objects by Artists, 1915-1965”, New York, 1981; „The Avant-Garde in Europe 1955-1970”, Edinburgh, 1981; „’60-’80, Attitudes, Concepts, Images”, Amsterdam, 1982; „Arte Povera et Anti-Form”, Bordeaux, 1982; „Dialogue on Contemporary Art in Europe”, Viena, 1985; „Qu’est-ce que la Sculpture Moderne”, Paris, 1986; „Wild Visionary Spectral – New German Art”,

Adelaide, Perth, Wellington, 1986. Cu o clară vocaţie a experimentului, iniţiază manifestări la limita antiartei, provocator, într-o căutare marcată de multă luciditate şi umor a unor modalităţi de expresie capabile să incite la participare un public placid şi conservator (acţiuni cu antimuzică, acţiuni antipop etc.). Împreună cu Kaprow* realizează, la Düsseldorf şi în alte centre europene, o serie de happening-uri, în care dorinţa sa de noutate, de despărţire de tradiţie întâlneşte de fapt un nivel foarte îndepărtat în timp al experienţei patrimoniale, cel al artistului magician şi terapeut din orizontul preistoric. Folosind mierea şi seul (amintire a precarităţilor din timpul lagărului), alte materiale şi obiecte banale, îşi manifestă spiritul său iconoclast, creând instalaţii cu un programat caracter efemer, care însă, ironie a sorţii, vor fi de cele mai multe ori conservate şi integrate fondurilor muzeale. Tipul său de inserţie vizibilă şi în mecanismele instituţiilor culturale îi ilustrează prezenţa la Bienala de la Veneţia, în 1976, când expune o instalaţie ready-made* – o staţie de metrou.

Bibliografie: Joseph Beuys, *Eine Strassenktion*, Köln, 1972; Joseph Beuys, *Das Underwasserbuch*, Düsseldorf, 1972; Per Kirkeby, *Beuys*, Copenhaga, 1956; Lutz Schirmer, *Joseph Beuys*, Köln, 1976; H. Szeemann, *Beuys*, catalog, Kunsthaus Zürich, 1993; G. Jappe, *Beuys packen. Documente 1868-1996*, Regensburg, 1997.

Bijelić, Jovan (n. Kolunić, 1886 – m. Belgrad, 1964). Pictor sârb. A studiat la Academia de Arte din Cracovia (1908-1913) sub îndrumarea lui T. Axentowicz, L. Wyczółkowski, J. Pankiewicz, la Académie de la Grande Chaumière din Paris (1913-1914) şi la Academia de Artă din Praga, în atelierul lui V. Bukovac, 1915. La

Paris intră în contact cu pictura postimpresionistă, cu experienţele perspectivale ale lui Cézanne*, cu pictura cubistă*, o experienţă ce va influenţa modul său de a organiza imaginea. Dar, foarte curând, fără ca rigorile compoziţionale să fie abolite vreodată în pictura sa – peisaje, portrete, naturi statice, nuduri –, se resimt decisiv ecouri din expresionismul* nordic spre care îl îndrumă temperamentul său ardent, animat de energii profunde şi irepresibile. Mijlocul plastic de construire a unei figuri, a unui obiect oarecare este de regulă culoarea, bogată şi proaspătă, care introduce elemente puternic subiective, lirice. Când apelează la conturul grafic, acesta este masiv, greoi, zdrenţuit de lumină, în aşa fel încât devine, în fapt, un element cromatic al compoziţiei.

Bibliografie: Smail Tihić, *Jovan Bijelić*, Sarajevo, 1972.

Bill, Max (n. Winterthur, 1908 – m. Berlin, 1994). Sculptor elveţian. Studiază la Şcoala de Arte şi Meserii din Zürich (1924-1927), apoi la Bauhaus*, în Dessau (1927-1929), unde îi are profesori pe Albers*, Gropius*, Kandinsky*, Klee*, Schlemmer*. La început (1929-1932) lucrează la Zürich ca arhitect, pictor şi grafician, apoi se dedică sculpturii, publicisticii şi esteticii industriale. În 1932 se alătură grupării Abstraction-Création* în Paris. Membru al UAM (Union des Artistes Modernes), Paris (1949). Cofondator şi rector (1951-1956) la Hochschule für Gestaltung (Institutul de creaţia formei) din Ulm. Membru al Deutscher Werkbund* (1956). Profesor de design şi estetică a spaţiului ambiant la Academia de Artă din Hamburg (1967-1974). Distincţii: Marele Premiu al Trienalei de la Milano, 1936; Premiul „Kandinsky”, Paris, 1949; Premiul I, Bienala de la São

Paulo, 1951; Premiul oraşului Zürich, 1968; Premiul Bienalei de plastică mică de la Budapesta (1971). Marcat de formaţia sa la Bauhaus, evoluează pe o direcţie raţionalistă – puritatea, geometria severă, echilibrul formelor sculptate de el vorbesc despre aceasta –, înţelegându-şi operele ca „obiectivări ale ideii”. Pentru a se autodefini, împrumută de la Van Doesburg* sintagma *artă concretă**, făcând astfel o distincţie între creaţia sa şi arta abstractă*. Îşi justifică atitudinea prin comentarii publicate în reviste şi cărţi, organizând demonstrativ, în 1944, la Basel, prima Expoziţie internaţională de artă concretă, iar la Zürich, în 1960, expoziţia „Arta concretă. 50 de ani de dezvoltare”. În sculptură caută esenţa lucrurilor, armonia formală, ritmul firesc, imaginile din mintea sa devenind, prin filtrul unei elaborări geometrice, forme vizuale concrete, deci existenţe reale, şi nu abstracte. Opera de artă, în viziunea sa, este o idee care se vede. Îl preocupă obţinerea în sculptură a unei suprafeţe unitare (lucrarea sa *Panglica nesfârşită*, 1935-1936, este o transpunere plastică a cunoscutei panglici cu o singură suprafaţă a lui Möbius), creând, din dorinţa de a sublinia infinitul spaţiului, „suprafeţele Bill”. Complexitatea formei moderne vine din complexitatea universului spiritual modern, care dezvoltă dialectic experienţele trecutului. Artistul caută forme noi, dar nu uită să menţioneze izvorul fecund al altor momente din istoria societăţii şi a gândirii. „Geometria euclidiană”, scrie el în revista *Werk*, în 1949, „pe care omul de ştiinţă de astăzi o consideră a avea o validitate relativă, este de asemenea relativă şi pentru artist. În acest sens, arta de astăzi, pentru a reprezenta prezentul, creează simboluri noi, deşi fundamentele acestora pot fi regăsite în Antichitate”. Acurateţea formelor, concizia şi elocvenţa pe care o conferă

elaborarea severă asigură limbajului plastic o remarcabilă limpezime şi accesibilitate. Operele sale sunt într-adevăr „idei care se văd”, adică rod al lucrului minţii, al raţionalităţii. Deşi adept al elaborării matematice, al principiilor rigide ale geometriei, al priorităţii mesajului spiritual, artistul nu ajunge la forme uscate, reci, pentru că există în temperamentul său un fond de sensibilitate şi de afectivitate care „încălzeşte” opera, învestind-o cu notele distinctive şi irepetabile ale personalităţii sale.

Bibliografie: Max Bill, *Die gute Form*, Winterthur, 1961; *Max Bill* (volum omagial editat de Eugen Gomringer, cu texte de Max Bense, Eugen Gomringer, Will Grohmann, R.P. Lhose, Kurt Marti, Anni Muler-Widmann, Carlos Flexa Ribeiro, Ernesto Rogers, Ernst Scheideger), Paris, 1958; Margit Staber, *Max Bill*, St. Gallen, 1971; W. Rotzler, *Max Bill*, Stuttgart, 1977; *Max Bill. Retrospektive*, catalog, Schirn Kunsthalle, Frankfurt am Main, 1987; A. Thomas, *Max Bill*, Biel, 1993.

Bissier, Julius (n. Freiburg im Breisgau, 1893 – m. Ascona, 1965). Pictor german. Studiază istoria artei la Universitatea din Freiburg (1913) şi pictura la Academia de Artă din Karlsruhe (1914). Se împrieteneşte cu Baumeister* (1929). Predă la Universitatea din Freiburg (1929-1933). La Paris, în 1930, face cunoştinţă cu Brâncuşi*. În 1939 se stabileşte la Hagnau am Bodensee, apoi la Ascona (1961), în Elveţia. În acest timp călătoreşte în Franţa şi în Italia, unde se apropie de Nicholson*, Schlemmer*, Arp*. Participă la: Bienala de la Veneţia, 1958, 1960; Documenta din Kassel, 1959, 1964; Bienala de la São Paulo, 1959, 1961; Carnegie International, Pittsburgh, 1961,

1964; „Art since 1945, American and International”, Seattle, 1962. Distincţii: Medalia de aur, Düsseldorf, 1928; Premiul pentru pictură, Hanovra, 1928; Premiul Cornelius, Düsseldorf, 1959; Premiul Muzeului, São Paulo, 1959; Premiul Bienalei de la Veneţia, 1960; Premiul de artă, Berlin, 1960; Premiul Jubiliar al Bienalei de la São Paulo, 1961; Premiul criticilor belgieni, 1962; Marele Premiu al landului Nordrhein-Westfalen, 1964. Contactul cu pictura cubistă*, cu alte direcţii raţionaliste – neoplasticismul olandez (vezi *De Stijl*), Bauhaus* etc. – nu rămâne fără urmări în modul său de concepere a formelor. Un principiu ordonator se insinuează chiar acolo unde elementele plastice evoluează libere în spaţiu, evitând linia şi unghiul drept. Petele colorate par mai curând fâşii rupte violent şi aşezate într-o compoziţie abil dirijată. Felul de construcţie aminteşte procedeul colajului*, numai că piesele asamblate nu sunt fragmente concrete, ci identităţi luminoase.

Bibliografie: Dora Vallier, *Julius Bissier. Tuschen 1934-1964*, Stuttgart, New York, 1965; Werner Schmalenbach, *Julius Bissier. Tuchen und Aquarelle*, Berlin, 1987; Werner Schmalenbach (ed.), *Julius Bissier*, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, 1993.

Bissière, Roger (n. Villeréal, 1886 – m. Boissièrette, 1964). Pictor francez. Se înscrie în 1905 la Şcoala de Arte Frumoase din Bordeaux, mutându-se, după câţiva ani, în 1910, la Paris, unde debutează la Salonul artiştilor francezi. Războiul îl face să-şi întrerupă activitatea de creaţie. Când îşi reia lucrul, prin anul 1920, resimte puternic influenţele cubismului* prin mijlocirea unor artişti pe care i-a cunoscut recent – Braque*, Gris*, Lhote*.

Artistul părăseşte treptat modalităţile cubismului în favoarea unei picturi ce transcrie mai direct impresiile trezite de realitate. Retras mai întâi în intimitatea unui cerc restrâns de prieteni, în cadrul Academiei Ranson (1925-1938), apoi în regiunea natală, la Boissièrette, fixează pe pânză, în culori aprinse, dense, bucuria existenţei într-o natură simplă şi vitală. Din ceea ce percepe, pictorul aşterne pete colorate, organizate pe suprafeţe mari, mozaicate, în ritmuri armonioase (*Roşu şi alb*, *Verde şi roşu*, *Brun şi negru*, *Negru şi verde* etc.). Câţiva ani, cât a avut ochii bolnavi, realizează îndeosebi tapiserii, pe care le poate stăpâni mai bine şi unde foloseşte înclinaţia sa pentru desfăşurarea decorativă a petelor de culoare. Însănătoşit, după 1948, cunoaşte o deplină afirmare, fiind distins cu Premiul Naţional al Artelor şi invitat să participe la mari manifestări, precum Bienala de la Veneţia, 1954, 1962, 1964 – menţiune specială de onoare – şi Bienala de la São Paulo, 1955.

Bibliografie: Max-Paul Fouchet, *Bissière*, Paris, 1955; Jean Cassou, *Bissière*, Paris, 1959; René Berger, *Bissière*, Lucerna, 1962; D. Abadie, *Bissière*, Neuchâtel, 1986; F. Mathey, *Bissière*, catalog, Musée National d’Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris, 1988.

Bitzan, Ion (n. Limanu, Constanţa, 1924 – m. Bucureşti, 1997). Pictor şi grafician român. Absolvent în 1957 al Institutului de Arte Plastice „N. Grigorescu” din Bucureşti, unde lucrează apoi ca profesor la catedra de design. Expoziţii de grup: Bienala de la Veneţia, 1964, 1997; Bienala de la São Paulo (pictură – 1967; grafică – 1969); Bienala de la Ljubljana, 1969 etc. Distincţii: Premiul pentru pictură al Uniunii Artiştilor Plastici din România, 1965; Premiul juriului la Bienala internaţională de

gravură de la Ljubljana, 1969; Premiul criticii al UAP, 1972. Structura temperamentală îl face extrem de receptiv la experimentul aducător de noi modalităţi de expresie, unele dintre ele asigurând o stare de comunicare cu avangarda artistică a lumii. Bitzan reuşeşte nu numai să acrediteze modalităţi noi, ci, lucrând în spiritul acestora, obţine creaţii cu un destin individual, prestigios în însuşi teritoriul artistic la care participă. Lucrările sale sunt elaborate după legităţi plastice proprii, părăsind cadrul convenţional al tabloului. Apelând într-o primă fază la efecte de perspectivă ce dinamizează compoziţia, artistul abordează colajul*, construieşte, în trei dimensiuni, obiecte estetice care îşi neagă condiţia concretă pentru a desemna realităţi spirituale. Intenţia aceasta este foarte evidentă într-o serie de xilogravuri, în care ceea ce ajunge, prin culoare şi decupaj optic, să se constituie ca obiect-reprezentare nu are nimic comun cu lumea fizică, fiind transcrieri ale „operaţiilor” mentale. Seria „Inseparabile” prezintă „alfabetul fictiv” al subconştientului, care, odată relevat suprafeţei albe, devine mărturie a efortului de modelare programată (*Cutia cu splendori*, *Cutia magicianului*, *La boîte à ferments*). În tablourile de inspiraţie istorică sau consacrate unor aspecte actuale, artistul găseşte expresii inedite, o prospeţime a încărcăturii lirice, care înregistrează presiunea cotidianului. Seriile de obiecte acoperă motivaţii şi mitologii culturale diverse, de la ironia neoavangardistă la meditaţia asupra scrisului şi cărţii ca mediu cultural sau la capacitatea operei de artă de a evoca experienţe existenţiale directe („Cărţi”, „Biblioteci”, „Hărţi” etc.). O mare parte din creaţiile sale sunt expresia unui joc, inventiv şi abil, cu materia şi forma (*Generatorul de imagini*, *Codul cromatic*, *Săculeţi* etc.). Întreaga

sa operă se înscrie în conştientizarea acută a dimensiunii culturale presante a existenţei noastre, genul său de comentarii făcând aluzie la curentele hermeneneutice care au marcat a doua jumătate a secolului XX.

Bîrzu, Zamfira (n. Calafindeşti, 1964). Pictor român. A studiat la Facultatea de Arte şi Design, Universitatea de Arte „George Enescu”, Iaşi, 1972-1978. Bursă de studii în Italia, 1999. Doctor în arte vizuale, Universitatea de Vest, Timişoara, 2007. Face parte din 3 Grup (împreună cu Felix Aftene şi Gabriela Dinceanu). Expoziţii personale: „Stratigrafii”, Palazzo Correr, Instituto Romeno di Cultua e Ricerca Umanistica, Veneţia, 2000; „Dealuri din Bucovina şi dune din Sahara”, Centrul Cultural Internaţional Hammamet, Tunisia, 2004; „Nud”, Galeria Dana, Iaşi, 2008; „Dialog cu Serantis Gagas”, Anixis Gallery, Baden, 2008; Muzeul de Artă, Galaţi, 2010. Expoziţii de grup: „Îngeri şi demoni”, Centrul Cultural Român, Paris, 2002; „Identităţi”, Veneţia, Viena, Budapesta, Iaşi, 2003; Manor Hause Gallery, „Taidehovi”, Hauha, 2004; „Eros”, Anixis Gallery, Baden, 2007; Salonul confederaţiei uniunilor artistice internaţionale, Moscova, 2008; „Antropocertica”, Galeria Simeza, Bucureşti, 2009; „Să nu ucizi!”, Galeria Timco, Timişoara, 2010; „Buna Vestire”, Muzeul Ţării Oaşului, Negreşti-Oaş, 2011. Distincţii: Premiul Mihail Grecu, Saloanele Moldovei, Bacău-Chişinău, 2002; Medalia de aur „Euroinvent”, Muzeul Unirii, Iaşi, 2011. În picturile sale stăruie o tensiune expresionistă*, dar efuziunile lirice sunt, tot mai insistent, controlate de o voinţă raţională. Acţiunea forţelor ordonatoare poate fi urmărită deopotrivă în plan cromatic şi în structura materialului simbolic. În ceea ce priveşte regimul cromatic, remarcăm o continuă temperare a

tonurilor, o treptată supunere a contrastelor la principiile armoniei şi, în aceste condiţii, asumarea unei poetici a griurilor. Odată cu limpezirea componentei cromatice se produce şi o clarificare a elementelor formale, a aparatului figurativ care populează tabloul, îndeosebi trimiterile sacre – troiţa etc. – din universul culturii populare. (Vezi fasciculul III, planşa 32)

Bibliografie: Zamfira Bîrzu, *Monumente sacre – opere de artă. Rit-mit-simbol*, Iaşi, 2006; Zamfira Bîrzu, *Expresii şi tipologii*, Iaşi, 2008.

Blaue Reiter, Der (Călăreţul albastru). Grup artistic apărut în 1911 la München, oraş ce cunoaşte, la sfârşitul secolului al XIX-lea şi în primele decenii ale secolului XX, o viaţă culturală complexă şi agitată, înfruntarea dintre vechile forme ale academismului cu Jugendstil* generând noi orientări şi atitudini artistice, hotărâtoare pentru evoluţia artei în Germania. Numele grupului şi al mişcării promovate de acesta s-a născut într-o discuţie dintre Kandinsky* şi Marc*. „Eu şi Franz Marc”, îşi aminteşte mai târziu Kandinsky, „am ales acest nume pe terasa umbrită de la Sindeldorf, unde luam o cafea; amândoi iubeam albastrul, Marc caii, eu călăreţii. În acest fel, numele a venit de la sine”. Apariţia grupului a fost precedată de câteva evenimente care animă viaţa artistică a capitalei Bavariei. După ce, în 1904, diferitele grupuri de artişti fuzionează într-o asociaţie ce-şi propunea să stimuleze contactele cu centrele europene (se organizează aici expoziţii cu lucrările lui Cézanne*, Van Gogh*, operele neoimpresioniştilor* etc.) şi înflorirea artei germane, în 1909 ia fiinţă Die Neue Kunstlervereinigung München (Noua Asociaţie

a Artiştilor din München), al cărei preşedinte este ales Kandinsky şi care îi mai include pe Jawlensky*, Kanoldt, Kubin*, Erbsloh, Marianne von Werefkin şi Gabriele Münter. Acestora li se adaugă în curând ruşii Behtejev, Kogan şi Saharov, pictorii francezi Girieux, Fauconnier, pictorii germani Marc, Hofer* şi criticul de artă Otto Fischer. Acesta din urmă, după o excelentă definire a culorii, ca mijloc de expresie ce se adresează direct sufletului, a făcut o mult controversată afirmaţie: „Tabloul fără obiect este fără sens”, ce a trezit replicile adepţilor artei nonobiectuale. După ce Noua Asociaţie a Artiştilor a deschis două expoziţii la Galeriile Thannhauser (1909, 1910), se produce o sciziune: Kandinsky, Marc, Kubin şi Gabriele Münter se desprind de asociaţie, organizând în 1911, tot la Galeriile Thannhauser, prima expoziţie Der Blaue Reiter. De la München, expoziţia este itinerată prin diverse oraşe ale Germaniei, incluzând şi operele unor alţi artişti, invitaţi ai grupului: Rousseau*, R. Delaunay*, Macke*, Campendonk, Epstein* etc.; Arnold Schonberg este reprezentat ca pictor amator. În 1912, grupul deschide la Galeriile Goltz din München o nouă expoziţie unde invită grupurile Die Brücke* (mutat între timp de la Dresda la Berlin) şi Neue Secession (Noua Secesiune) din Berlin, artişti din Paris (Braque*, Derain*, Picasso*, La Fresnaye*, Vlaminck*) sau artişti sosiţi din Rusia – Larionov*, Goncearova*, Malevici*. A expus şi Klee*. În 1913, unii dintre cei mai importanţi reprezentanţi ai grupului expun la Primul Salon de Toamnă din Berlin – ceea ce a însemnat, fireşte, o recunoaştere a contribuţiei grupului münchenez la configurarea artei noi. Războiul face ca în 1914 grupul să se destrame. Kandinsky şi alţi artişti ruşi părăsesc Germania, Macke şi Marc mor în război. Almanahul *Der Blaue Reiter*,

alcătuit de Kandinsky şi de Marc în 1911 şi publicat în anul următor, conţine numeroase texte ce pun în lumină problemele artei din acel moment. Kandinsky studiază „problema formei”, Marc prezintă arta fovistă* şi tendinţe din arta germană modernă, David Burliuk analizează tendinţe din arta rusă, Roger Allard prezintă cubismul*, R. Delaunay şi Schonberg scriu despre muzica nouă. Promovând un larg câmp cultural, grupul Der Blaue Reiter nu s-a putut menţine, zdruncinat de evenimentele dramatice ale războiului, dar experienţa sa va fi continuată, pe criterii noi, în creaţia abstractă* a lui Kandinsky, animat de „principiul necesităţii interioare”, într-o serie întreagă de tendinţe, pe terenul confruntării dintre propunerile funcţionaliste (vezi *International Style*) şi lirismul deceniilor următoare. Un ecou îl constituie reunirea, în 1924, a lui Feininger*, Jawlensky*, Kandinsky şi Klee în grupul Cei patru albaştri (vezi Die *Blaue Vier*). (Vezi fasciculul I, planşele 27, 30, 35, 42)

Bibliografie: H.M. Wingler, *Der Blaue Reiter*, München, 1954; L.G. Buchheim, *Der Blaue Reiter Feldafing*, 1959; W. Kandinsky, F. Marc, *Der Blaue Reiter (Dokumentarische Neuausgabe des Almanachs von 1912)*, ediţie K. Lankheit, München/Zürich, 1979; H. Friedel, A. Hoberg (eds.), *Der Blaue Reiter und das Neue Bild*, catalog, Städt Galerie im Lenbachhaus München, München, 1999.

Blaue Vier, Die (Cei patru albaştri). Asociaţie artistică alcătuită în 1924 de patru pictori: Kandinsky*, Klee*, Feininger* şi Jawlensky*. Denumire inspirată de cea a grupului Der Blaue Reiter* (Călăreţul albastru), apărută la München în 1911 şi din

care făceau parte, alături de alţii, Kandinsky, Klee şi Jawlensky. Iniţiativa organizării acestui grup a avut-o Galka Scheyer, care a prezentat, începând cu anul 1926, o serie de expoziţii cu operele celor patru artişti în mai multe oraşe americane. În ceea ce-i priveşte pe membrii săi, grupul reprezintă o întâlnire sentimentală a unor fondatori de şcoală, continuând însă să dezvolte tradiţiile începutului de secol, atât de fructuoase în arta modernă, în planul vieţii artistice. Expoziţiile itinerante cu lucrările realizate de Die Blaue Vier au contribuit la cunoaşterea câtorva dintre cei mai de seamă pictori europeni ai vremii, fapt ce a stimulat, îndeosebi în SUA, mişcările pentru arta modernă. (Vezi fasciculul I, planşele 27, 30, şi fasciculul II, planşa 21)

Bibliografie: V.E. Barnett, J. Helfenstein, *Die Blaue Vier. Feininger, Jawlensky, Kandinsky, Klee in der Neuen Welt*, catalog, Kunstmuseum Bern/Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, 1997-1998, Köln, 1998.

Boca, Ilie (n. Botoşana, Suceava, 1937). Pictor român. Absolvent în 1967 al Institutului de Arte Plastice „N. Grigorescu” din Bucureşti, clasa Ciucurencu*. În 1974 face o călătorie de studii în Italia. A participat la simpozioanele de pictură de la Bacău (experimentul „Arta în industrie”, la Fabrica de hârtie Letea, 1975) şi de la Strumica – Iugoslavia (1977). Fondator, în 1978, al Simpozionului internaţional de artă de la Tescani şi al Saloanelor Moldovei. O energie tumultuoasă, cu un izvor în tradiţiile artistice ale nordului Moldovei, îl face să picteze un şir nesfârşit de imagini. Orice petic de hârtie – de la bucăţi neînsemnate până la suluri ce se desfăşoară în ritmul impetuoasei sale delivrări – devine un tablou, în care

zăcământul imaginativ izbucneşte modelat de starea sa sufletească. Ciclurile inspirate de obiceiurile de iarnă, portretele, peisajele, „notele de drum” din Italia, compoziţiile sale fac dovada unei palete bogate, mereu surprinzătoare, a unei inepuizabile forţe de creaţie, rafinamentul cromatic păstrându-se şi în cazul izbucnirilor expresioniste* ale tuşelor. Pictorul revine, în multe cazuri, asupra unor lucrări, dezvelind succesive straturi de culoare, imaginile finale prezentând arheologii ale unor informaţii subiective acumulate în timp (seria „Palimsest” etc.). Imaginile funcţionează rareori individual, devenind cel mai adesea elementele unor structuri expoziţionate complexe, direcţionate vertical sau orizontal, cu o certă aluzie la fresca medievală şi la icoana istorică.

Bibliografie: Alexandra Titu, „Ilie Boca”, în *13 pictori români contemporani*, Bucureşti, 1983.

Boccioni, Umberto (n. Reggio Calabria, 1882 – m. Chievo, 1916). Pictor şi sculptor italian. Studiază la: Academia de Arte Frumoase din Roma (1901); atelierul pictorului Balla* (1901-1904); Academia de Arte Frumoase din Veneţia (1906-1907). Face călătorii de studii în Franţa şi în Rusia (1906). Semnează, alături de Carrà*, Luigi Russolo, Balla şi Severini*, „Manifestul picturii futuriste” şi „Manifestul tehnic al picturii futuriste”, apărute în revista *Poesia* din Milano (1910). În 1912 publică manifestul *Sculptura futuristă.* Expoziţii de grup: „Expoziţia futuristă”, Milano, 1910; „Pictori futurişti italieni”, Londra, 1912; Herbstsalon, Berlin, 1914; „Pictura futuristă”, Roma, 1914; „Panama Pacific”, San Francisco, 1915. Atras de la început de tehnica divizionistă a pictorilor neoimpresionişti*, se integrează

celei mai novatoare mişcări artistice. Atât ca pictor, cât şi ca sculptor, se interesează de energiile declanşate ale corpurilor şi fiinţelor, reprezentate în planuri ce se întrepătrund, trecând unele în altele. Se produce o desfoliere a volumelor, cu intenţia de a puncta evoluţia obiectelor în spaţiu, integrând în compoziţie factorul temporal. Eroul principal al compoziţiei este mişcarea – ca formă esenţială de existenţă a realului (picturile: *Cap + lumină + mediu*, 1912; *Elasticitate*, 1912; *Dinamismul unui fotbalist*, 1913; sculpturile: *Desfăşurarea unei sticle în spaţiu*, 1912; *Antigrazioso [Mama]*, 1912; *Formele unice ale continuităţii în spaţiu*, 1913). Odată cu dispariţia prematură a lui Boccioni – mobilizat în timpul primului război mondial, moare în urma unui accident de călărie –, grupul fondatorilor futurismului se destramă. (Vezi fasciculul I, planşa 37)

Bibliografie: Umberto Boccioni, *Pittura Futurista*, Milano, 1914; *Umberto Boccioni: Gli scritti editi inediti*, editat de Zeno Birollo, Milano, 1978; Giulio Carlo Argan, *Umberto Boccioni*, Roma, 1953; Joshua C. Taylor, *The Graphic Work of Umberto Boccioni*, New York, 1961; Raffaele de Grada, *Boccioni. Il mito del moderno*, Milano, 1962; Aldo Palazzeschi, Bruno Gianfranco, *Boccioni*, Milano, 1969; M. Calvesi, E. Coen, *Boccioni. L'Opera completa*, Milano, 1983; U.M. Schneede, *Umberto Boccioni*, Stuttgart, 1994.

Body-art (*body* – corp, individ). Mişcare artistică ce face din prezenţa nemijlocită a artistului un principiu de constituire a actului artistic. Apărută pe fundalul neîncrederii în reprezentarea plastică, atât de divers pulverizată în experienţele abstracte* de după al doilea război mondial, promotorii artei *body* apelează la propriul corp, pe care înţeleg

să-l expună pentru semnificaţiile purtate în sine. Plecând de la convingerea că „Arta = viaţa, arta = omul”, Beuys* susţine dialoguri cu publicul la Tate Gallery din Londra, la Düsseldorf sau în cadrul expoziţiei Documenta din Kassel. Gilbert and George* din Anglia se prezintă în faţa vizitatorilor expoziţiilor ca „sculpturi ce trăiesc”. În acest punct, arta *body* se întâlneşte cu happening-ul*, unde contează *evenimentul*, ca şi cu *earth-art* (vezi *Land-art*) sau *arta ecologică*, ce consideră că întinderile de pământ sunt un obiect al acţiunii artistice. Nu întâmplător, Dennis Oppenheim* afirmă: „Interesul meu pentru corpul uman vine din constantul contact fizic cu grandioasele corpuri ale pământului. Aceasta solicită un răspuns de la corpul artistului”. Uneori, în *body-art* sunt incluse lucrări apropiate de formele tradiţionale de reprezentare (pictură în ulei, sculptură etc.), în structura cărora sunt incluse elemente ce aparţin fiinţei umane (păr etc.). Apărut în umbra vechiului cult pentru fiinţa umană, al antropocentrismului Antichităţii greco-latine şi al Renaşterii, *body-art* renunţă la ceea ce era promiţător în sinteza artist-actor-spectator-conferenţiar, pentru un simbolism ieftin şi derutant, în condiţiile uneori tragice – cazul italianului Manzoni* – ale imposibilităţii de a găsi drumul salvator spre comunicare şi stabilirea unei scări de valori reale şi valabile.

Bibliografie: L. Vergine, *Il corpo come linguaggio*, Milano, 1974; E. Jappe, *Performance – Ritual – Proceß: Handbuch der Aktionskunst in Europa*, München, 1993.

Boljka, Janez (n. Subotica, 1931 – m. Ljubljana, 2013). Sculptor sloven. Absolvent, în 1956, al Academiei de Arte Plastice din Ljubljana. Urmează specializări cu sculptorul K. Putrih (1959) şi

graficianul R. Debenjak (1961). A participat la: Bienala de la Ljubljana; Bienala Tinerilor Artişti din Paris; Bienala de la Padova; Bienala de la Cracovia; Bienala de la Alexandria, Premiul I, în 1966; Expoziţia internaţională de sculptură mică, Budapesta, 1971. Repertoriul motivelor din sculptura sa se extinde de la imaginea alegorică, vizând dimensiunile contemporane ale existenţei (*Venus atomică,* 1969), la reprezentări ale forţei fizice simbolizate prin animale (*Rinocerul*, 1968; *Taurul*, 1958) sau aluzii la condiţia creatorului de valori spirituale (*Muzician,* 1968; ciclul „Portretul imaginar al poetului J.C.”, 1975). Monolitul corpului unui animal cu o simbolică forţă oarbă este construit din folii de bronz, rupte şi agitate ca de-o explozie interioară, alcătuind din elemente informale*, baroce, într-o mişcare continuă, un ansamblu figurativ.

Bibliografie: A. Bassin, *Janez Boljka*, catalog, Ljubljana, 1978.

Boltanski, Christian (n. Paris, 1944). Artist francez. Începe să picteze ca autodidact, realizând o serie de tablouri de mari dimensiuni, în care anunţă interesul pentru cumulul de repere documentare – „Peintures d’histoire et d’événements dramatiques”, 1958-1967. În 1968, cu *La vie impossible* debutează ca autor de film, remarcându-se prin acelaşi efort de reconstituire documentară a evenimentelor (*Tout ce dont je me souviens,* 1969; *Essai de reconstitution des 46 jours qui précédèrent la mort de Françoise Guiniou*, 1971; *Souvenirs de jeunesse d’après 11 récits de Christian Boltanski*, 1973). De la film, artistul trece în mod firesc la procedeele artei video*, lansând în 1973 filmul *La vie c’est gaie, la vie c’est triste.* Din

1970, sondarea nivelurilor profunde ale realului îl conduce spre refacerea „arheologică” a copilăriei şi tinereţii sale, adunând fotografii, obiecte, tot ce i se pare a evoca dimensiunea trecută a existenţei sale. La fel procedează şi cu „memoriile” imagistice ale familiei şi prietenilor săi (*L’Album photographique de Christian Boltanski* şi *Les Inventaires*). În domeniul artei concretului, artistul optează pentru situaţii şi aglomerări, care presupun o dimensiune documentară: vitrine, arhive, rezerve etc. O sursă adeseori frecventată sunt depozitele funerare – un concentrat de chipuri şi repere biografice (seria „Monumente”). El surprinde sau creează instalaţii* în care trimiterile simbolice coabitează cu elemente de arte povera*, cum sunt hainele uzate din *Réserve: Lac des morts.* În 1984 creează *Teatrul Umbrelor* – o instalaţie în care efectele luminoase se amestecă cu cele cinetice*. În toate aceste lucrări, artistul îşi manifestă adeziunea pentru real, în care descifrează valori imediate sau trecute într-un regim pasiv, prin ocultare şi eroziune temporală, dar care sunt departe de a-şi fi epuizat semnificaţiile. Jocul cu concretul recuperează astfel de straturi de semnificaţii „uitate”, atingând uneori un orizont metafizic.

Bibliografie: *Christian Boltanski. L’exposition rétrospectif,* Musée National d’Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris, 1984; *Christian Boltanski, Réserve – La fête de Pourim*, catalog, Museum für Gegenwartskunst, Basel, 1989; D. Semin *et al.*, *Christian Boltanski*, Londra, 1997.

Bömches, Friedrich von (Friedrich Ritter Bömches von Boor) (n. Braşov, 1916 – m. Wiehl, 2010). Pictor şi gravor german, originar din România. A studiat pictura în România, cu Mattis-

Teutsch*, Eder* şi Fritz Kimm. Combatant şi prizonier în al doilea război mondial. În 1978 se stabileşte în Germania. Zestrea sa temperamentală şi experienţa dramatică a războiului şi dictaturii l-au condus spre o factură expresionistă*, care ne pune în directă stare de comunicare cu expresionismul nordic şi cel german antebelic. Masa cromatică este expusă unei puternice tensiuni, antrenată de o dinamică ce-şi are izvorul în spectacolul lumii vizibile şi, deopotrivă, în orizontul lăuntric al artistului. Paleta este de cele mai multe ori întunecată, dar în zonele de umbră se ivesc, dramatice, provocatoare, iluminări de alb şi roşu. Formele sunt construite din pete de culoare, animate de gesturi puternice, iar desenul, atunci când apare, este rodul unor pensulaţii largi, ce transformă liniile în pată. Cu mijloacele picturale de care dispune, pictorul realizează o galerie de portrete ale unor personalităţi contemporane, precum şi autoportrete.

Bibliografie: Friedrich von Bömches, *Malerei und Grafik*, Gronenberg, 1992; Friedrich von Bömches, *Leben und Schicksal*, Wiehl, 1996; Raoul Şorban, *Friedrich von Bömches*, Bucureşti, 1975; Walter Biemel, *Friedrich von Bömches: Skizzenbuch*, 1979.

Bonnard, Pierre (n. Fontenay-aux-Roses, 1867 – m. Le Cannet, 1947). Pictor francez. Înscris în 1888 la Academia Julian, îi cunoaşte pe viitorii membri ai grupului Les Nabis*: Denis*, Paul Ranson, Ker-Xavier Roussel, Vallotton*, Vuillard*. Expune cu ei la Salonul Independenţilor şi publică în La *Revue blanche* desene şi ilustraţii. Bonnard este cel care realizează de fapt dezideratele teoretice ale reprezentanţilor grupării: eliberarea de tirania subiectului şi modelului şi abordarea picturii prin

prisma logicii interne a demersului plastic. În corespondenţa ce s-a păstrat de la el, pictorul exprimă limpede această necesitate a detaşării de obiect. „Prezenţa obiectului, a motivului, îl deranjează pe pictor în momentul în care pictează. Punctul de plecare al tabloului fiind o idee, dacă obiectul este prezent în momentul când el lucrează, există pericolul ca artistul să se lase furat de incidenţele vizibilului direct, imediat, şi să piardă pe parcurs ideea iniţială (...). Nu rămâne decât motivul, obiectul care invadează şi domină pictura...” În perioada de frecventare a cercurilor simboliste şi a nabiştilor, ilustrează mai multe volume (*Marie* de Peter Nansen, 1898; *Parallèlement* de Verlaine, 1900; *Daphnis et Chloé*, 1904; *Histoires naturelles* de Jules Renard). Mai târziu, după 1920 – perioadă în care s-a dedicat picturii cu o frenezie justificată de pasiunea pentru culoare şi de contactul cu lumina sudului –, va reveni la ilustraţii (gravuri) pentru Le *Prométhée mal enchaîné* de Gide; *Dingo* de Octave Mirbeau; *Sainte Monique* de Vollard. Deşi opera sa grafică este vastă (afişe, ilustraţii, litografii, desene) şi de o mare prospeţime, cu un simţ remarcabil al liniei – datorat în mare parte studiului artei japoneze – şi al valorilor cromatice ale albului şi negrului, Bonnard rămâne, în sensul cel mai profund, un pictor şi, ca pictor, un colorist. „Poţi fi un artist, dar a fi pictor e cu totul altceva”, spunea într-una dintre scrisorile sale. Studiul pasionat al artei japoneze, marea experienţă de desenator conferă lucrărilor sale acea siguranţă a compoziţiei, acea logică internă a echilibrului între mase, între forme, între tonuri. Din 1925 se stabileşte la Le Cannet, atras de lumina puternică a sudului. Coloritul i se exaltă, dobândeşte acea strălucire pe care o au culorile ce transcriu o materie-lumină, o lumină ce străbate obiectele. Pictează pe ţărmul Mediteranei

peisaje din portul Trouville. În *Golful din Saint-Tropez*, *Calul de circ*, *Corsajul roşu* continuă problemele din *Dejunul* (1922), *Toaleta* (1923), *Vedere panoramică din Cannet* (1924), dar cu o culoare mai pură şi o compoziţie în care funcţia principală o deţine dialogul maselor cromatice, vibrate, mai puţin plate, desenul nemaifiind evident şi atât de decorativ. Străin de constrângerile unor formulări teoretice prea riguroase, dar departe de a fi un simplu „instinctiv”, pictând cu plăcere, cu o încredere dezinvoltă în senzaţie, dublată de conştiinţa necesităţii compoziţiei, Bonnard rămâne, alături de pictori ca Dufy* şi Marquet*, unul dintre cei mai tipici reprezentanţi ai Şcolii din Paris (vezi *École de Paris*).

Bibliografie: Pierre Bonnard, *Correspondances*, Paris, 1944; Annette Vaillant, *Bonnard, ou le bonheur de voir*, Neuchâtel, 1965; D. Sutton, *Pierre Bonnard*, Köln, 1989; R. Cogniat, *Bonnard*, München, 1991.

Borduas, Paul-Émile (n. Saint-Hilaire, 1905 – m. Paris, 1960). Pictor canadian. Iniţiat de pictorul Ozias Leduc în domeniul decoraţiei murale, îşi desăvârşeşte formaţia la Şcoala de Arte Frumoase din Montréal (1927) şi apoi face o călătorie de studiu în Europa (1928-1929), în atelierul lui Denis*. Revenit în Canada, activează ca profesor de desen şi de istoria artei la École du Meuble din Montréal. Devine animatorul unui grup de artişti – printre care mulţi erau studenţi de-ai săi, dornici să inoveze creaţia plastică. Aflat într-o relativă izolare la Québec, recepţionează ecouri disperate din mişcările artistice europene sau din SUA. Un număr din revista *Minotaure* a lui André Breton îl îndreaptă spre experimente suprarealiste*, explorând

posibilităţile de expresie ale visului, ale jocului imaginaţiei şi depozitelor secrete ale memoriei relevate prin *dicteu automat*. În 1924, expune guaşe „automatiste”* – realizate pe baza transcrierii directe a senzaţiilor prin gesturi libere, nedirijate. Borduas şi artiştii din preajma sa, numiţi „automatiştii din Québec”, fac o artă gestuală (vezi *Action painting*) înainte ca principiile unei astfel de orientări să se fi cristalizat în pictura celui mai tipic reprezentant al acestei direcţii a artei abstracte*, Pollock*. Pictorul canadian crede în capacitatea tuşelor trasate spontan, necenzurat, de a surprinde aspecte ale realităţii interioare şi exterioare, văzute într-o inseparabilă legătură. „Expresia lumii interioare”, scrie el, „nu are sens dacă ea nu păstrează în permanenţă cea mai strânsă relaţie posibilă cu vizibilul”. În 1948 scrie manifestul *Refuz global*, pentru care este destituit din învăţământ, plecând apoi în SUA şi Franţa.

Bibliografie: *Borduas et le mouvement automatiste québécois*, Paris, 1971; G. Robert, *Borduas*, Montréal, 1972; F.M. Gagnon, *Paul-Émile Borduas*, Montréal, 1988.

Borsos, Miklós (n. Nagyszeben, 1906 – m. Budapesta, 1990). Sculptor maghiar. După studii în Italia şi Franţa, debutează ca pictor, consacrându-se apoi sculpturii. În perioada 1946-1969 a activat ca profesor la Şcoala Superioară de Arte Decorative din Budapesta. Este distins cu Premiile Kossuth şi Munkácsy. În 1966, o selecţie din opera sa a fost prezentată la Bienala de la Veneţia. A realizat lucrări de sculptură monumentală în bronz şi marmură, reliefuri în aramă, medalii şi diferite opere grafice. Ca portretist (de pildă, *Portretul lui József Egry*, 1951) urmează o direcţie neoclasică, la care adaugă un plus de atenţie pentru

detaliile expresiei, pentru modelajul sensibil la frământările interioare ale modelului. Uneori (*Pasărea*, 1966), volumele sunt stilizate până la dispariţia detaliilor descriptive, pentru a se obţine – în spiritul viziunii lui Brâncuşi* – doar sugestia zborului, transcrierea în material a unei descărcări de energie.

Bibliografie: L. Kovásznai, *Borsos Miklós*, Budapesta, 1989.

Bortnyik, Sándor (n. Târgu-Mureş, 1893 – m. Budapesta, 1976). Pictor maghiar originar din România. Studiază în 1912-1916 la Şcoala Liberă a lui Kernstok şi Vaszary, frecventând apoi atelierul lui Ripple-Rónai la Budapesta. Lucrează la Viena (1920-1922), unde revista *Ma** îi editează cartea dedicată arhitecturii imaginii, şi la Weimar, în cadrul Şcolii Bauhaus*. Revenit la Budapesta, înfiinţează în 1928 Şcoala Particulară de Artă a Reclamei „Mügely” (Atelier). Redactor, între 1947 şi 1949, al revistei *Szabad Művészet*. Profesor la Şcoala Superioară de Arte Decorative din Budapesta (începând cu anul 1948) şi director general al Institutului de Arte Plastice (1949-1956). Distins cu Premiul Munkácsy şi Medalia de argint a Trienalei de la Milano. Debutează în 1917 cu lucrări de pictură şi afişe aflate sub influenţe constructiviste* pentru care Victor Vasarely* îl va considera unul dintre maeştrii săi. Personajele şi elementele de peisaj sunt trecute printr-un filtru geometrizant, din care rezultă linii drepte, unghiuri ascuţite, triunghiuri şi pătrate – un mozaic de forme riguros trasate, din care imaginea realităţii se recompune cu destulă uşurinţă. A scris cartea *2.000 de ani de pictură*, apărută la Budapesta în 1943.

Bostan, Ilie (n. Hiliţa, Iaşi, 1954). Sculptor român. A studiat la Universitatea de Artă „George Enescu” din Iaşi (1978-1982), unde în prezent este profesor. Doctor în arte vizuale al Facultăţii de Arte şi Design, Universitatea de Vest din Timişoara (2007). Expoziţii personale: Galeria Haganes, Sotra, Norvegia, 1995; Galeria J.L. Calderon, Bucureşti, 1997; Galeria de Artă, Mamaia, 2000; Galeria de Artă Dana, Iaşi, 2010. Expoziţii de grup: „12 artişti ieşeni”, Galeria de Artă, Cluj-Napoca, 1999; „Artişti din Iaşi”, expoziţie itinerantă în Ungaria şi Austria, 2002; Muzeul de Artă, Halle, 2003; Muzeul de Artă, Constanţa, 2004; Galeria de Artă, Balcic, 2006. Distincţii: Marele Premiu al Bienalei „Lascăr Vorel”, Piatra Neamţ, 2009; Marele Premiu al Salonului Naţional de Artă al Uniunii Artiştilor Plastici din România, 2002. Atent la detalii şi la coerenţa întregului, dezvoltă o gândire spaţială complexă, care, crede sculptorul, îşi realizează funcţionalitatea numai pusă în legătură cu o clară sarcină figurativă. Izvorul său imaginativ, hrănit de lectura povestirilor lui Creangă, care îi deschide calea spre orizontul culturii arhaice, adună la acelaşi nivel repere mitologice şi ale realităţii curente. Într-o vreme când cantonarea în derizoriu şi tranzitoriu duce la pierderea perspectivei metafizice, recursul la izvoarele durabile ale experienţei veacurilor poate să însemne începutul unei necesare „călătorii extatice”.

Bibliografie: Ilie Bostan, *Compoziţia formei şi a volumului în sculptură*, Iaşi, 2009; *Ilie Bostan, Smaranda Bostan*, album, Iaşi, 2010.

Boštík, Václav (n. Horní Újezd, 1913 – m. Praga, 2005). Pictor ceh. Se înscrie în 1938 la Academia de Arte Frumoase din Praga, dar curând, pe durata războiului, cursurile se suspendă, aşa că

va relua studiile în 1945. Ia parte la înfiinţarea Grupului UB 12, care se înscria, la sfârşitul anilor 1950, pe direcţia unei rezistenţe faţă de „realismul socialist”. Participă la: „Premi internacional Joan Miró”, Barcelona, 1967; „L’art sacré”, Paris, 1968; „Prager Avantgarde”, Berlin, 1981; „Dessins tchèques du 20e siècle”, Paris, 1983; „Regards multiples”, Paris, 1992; „Arta contemporanea”, Napoli, 1992; „Reducktivismus, Abstraktion in Polen, Tchechoslovakai, Ungarn”, Viena, 1992. Atras la început de poetica picturală a lui De Chirico*, artistul părăseşte cu timpul referinţele la realitatea vizibilă în favoarea unei imagini abstracte*, în care elementul geometric se întâlneşte cu accente informale*. Această inedită coexistenţă a tendinţei raţionaliste (traseele circulare, solare, pe care se organizează materia picturală) şi a tuşelor spontane de intens lirism dă o notă aparte compoziţiilor sale, care doresc să „corecteze” uscăciunea formelor venind dinspre abstracţia geometrică sau dinspre minimalism*.

Bibliografie: Jaromír Zemina, *Václav Boštík*, 1987 (samizdat); Jindřich Chalupecký, *Nouvel art in Bohême*, 1988 (samizdat).

Botelho, Carlos (n. Lisabona, 1899 – m. Lisabona, 1982). Pictor şi grafician portughez. Între 1929 şi 1931 urmează diferite academii libere din Paris, după care, în 1935, se specializează în tehnica frescei în Italia. Distins cu Marele Premiu la Expoziţia internaţională de la Paris, 1937; Premiul Fundaţiei Watson la Expoziţia internaţională de la San Francisco, 1939; Premiul Hallmark pentru acuarelă, New York, 1952; Premiul de achiziţie la Bienala de la São Paulo, 1952; Menţiune de onoare la Bienala de la São Paulo, 1954; Medalia de argint la expoziţia „Cincizeci

de ani de artă modernă”, Bruxelles, 1958; Premiul I pentru pictură al celei de-a doua expoziţii a Fundaţiei Calouste Gulbenkian, Lisabona, 1961. Studiul artei murale antice şi medievale italiene îi orientează căutările spre un tip de compoziţie decorativă ce respectă desfăşurarea pe mari dimensiuni şi permite înscenarea, cu precizie, a fiecărui detaliu. Vivacitatea desenului, savoarea observaţiei, accentul cromatic se îmbină cu savanta elaborare a compoziţiei, cu adânca nevoie de ordine a unui spirit luminat de idealurile artei clasice.

Bibliografie: Carlos Botelho, *Carlos Botelho: os anos diferentes*, Lisabona, 1994; Raquel Henriques da Silva, *Carlos Botelho*, Lisabona, 1995.

Bourdelle, Émile-Antoine (n. Montauban, 1861 – m. Le Vésinet, 1929). Sculptor francez. Studiază la Şcoala de Arte Frumoase din Toulouse (1876), după care, în 1884, se înscrie la Şcoala de Arte Frumoase din Paris. În 1896 va intra ca ajutor în atelierul lui Auguste Rodin*. Se remarcă încă din 1895, obţinând o menţiune onorabilă la Salonul artiştilor francezi cu lucrarea *Prima victorie a lui Hannibal*. Din 1888 apar primele opere din seria consacrată lui Beethoven. Realizează, între 1893 şi 1902, *Monumentul combatanţilor de la 1870* din Montauban. Creează portrete şi monumente dedicate personajelor mitologice sau reale (*Apollo*, 1900; *Ingres*, 1908; *Marea Penelopă,* 1912; *Generalul Alvar*, 1919; *Anastasie Simu*, 1918; *Anatole France*, 1919; *Daumier,* 1927; *Mickiewicz*, 1928). A mai realizat: decoraţiile Teatrului Champs-Elysées (1913); friza Teatrului din Marsilia, cu tema *Naşterea Afroditei* (1924); *Marea statuie a Franţei* (1925) etc. Este de asemenea autorul unor desene, ilustraţii, picturi, obiecte decorative de ceramică etc. Influenţat

la început de Rodin, Bourdelle renunţă treptat la modelajul impresionist*, concentrându-şi atenţia asupra formei vitale şi ireductibile – el exprimă un puternic filon antropocentrist, cu nostalgia clasicităţii, într-o epocă în care apar variate tendinţe de disoluţie şi descompunere formală. În atelierul său din Paris s-au format mulţi tineri sculptori veniţi din diverse ţări ale Europei, între care şi din România (Irina Codreanu*, Ion Jalea* ş.a.). El exercita o influenţă importantă asupra direcţiei figurative, bazată pe forţa expresivă a maselor, pe identitatea fizică a modelului.

Bibliografie: É.-A. Bourdelle, *Écrits sur l'Art et sur la Vie*, Paris, 1955; Adina Nanu, *Bourdelle*, Bucureşti, 1971; Ionel Jianou, Michel Dufet, *Bourdelle*, Paris, 1975.

Bourgeois, Louise (n. Paris, 1911 – m. New York, 2010). Sculptor francez stabilit în SUA. După studii de matematică la Sorbona, în 1935 se înscrie la Şcoala de Arte Frumoase, pe care o părăseşte în scurtă vreme, urmând cursuri la academiile Ranson, Julian, Grande-Chaumière, şi frecventează atelierele lui Léger*, Lhote*, Firesz*, Bissière*, Yves Brayer şi Robert Wlérich. În 1938 se căsătoreşte cu istoricul de artă american Robert Goldwater şi se mută în SUA. Se înscrie în Art Students League. În 1950 aderă la grupul Irascibles, care protesta faţă de selecţiile Muzeului Metropolitan de Artă. Devine membru al American Abstract Artists (vezi *AAA*). Expune în cele mai importante expoziţii de artă americană. În 1982 i se organizează o retrospectivă la Museum of Modern Art din New York, iar în 1989 deschide o retrospectivă la Kunstverein Frankfurt, itinerată în Europa. Participă în 1992 la Documenta

din Kassel şi, în 1933, la Bienala de la Veneţia. În 1991 primeşte Grand Prix National de Sculpture al Ministerului Culturii din Franţa. Sculptura sa este o disertaţie privind condiţia umană în tulburătorul secol XX. Sunt prezentate, pe rând, corpul în întregul său – o entitate ce suportă tensiunile vremii – sau numai părţi ale sale. Această fărâmiţare a valorilor umane denunţă un caz disperat în încercarea sa de găsire a unui sistem de sprijin. Chiar aderenţa la mişcările abstracte* se consumă cu afişarea dimensiunilor umane în căutările sale.

Bibliografie: Ch. Meyer-Thoss, *Louise Bourgeois: Konstruktionen für den freien Fall*, Zürich, 1992; R. Crone, P. Graf Schaesberg, *Louise Bourgeois. Das Geheimnis der Zelle*, München, 1998.

Bouzianis, Georgios (n. Atena, 1885 – m. Atena, 1959). Pictor grec. După absolvirea Academiei de Arte Frumoase din Atena, pleacă la München şi Berlin, unde frecventează mai multe ateliere printre care şi cel al lui Max Liebermann. La München se împrieteneşte cu De Chirico*. În 1935 revine în Grecia. Participă la Bienala de la Veneţia (expoziţie premiată în 1950). Este distins cu Premiul Guggenheim. La moartea sa, cei care îi admirau creaţia înfiinţează Asociaţia Prietenilor lui Bouzianis. În evoluţia sa, hotărâtor este cultul pentru *plein-air*, pentru studiul în natură, alimentat deopotrivă de vehemenţa expresionismului* german şi de luminozitatea cu totul deosebită a ţării natale. Pictează mai ales peisaje şi figuri de femei. Idealul său este să descopere frumuseţea pe care vrea s-o smulgă din existenţa efemeră şi s-o plaseze sub semnul creaţiei care îi asigură strălucire şi durată. Într-o epocă agitată, cu

puţine certitudini, arta sa dobândeşte atributele unei atitudini izolate şi romantice.

Bracho, Gabriel (n. Los Puertos de Altagracia, 1915 – m. Caracas, 1995). Pictor venezuelean. După ce frecventează Şcoala de Arte Plastice din Caracas (1936-1939) şi Şcoala de Arte Plastice din Santiago de Chile (1939-1942), lucrează şi studiază la New York (1943-1944), în Chile (1946-1949), la Paris şi Londra (1949-1950). Interesul constant pentru datele realităţii este dublat de tendinţa spre accentuarea unor detalii, într-o sinteză care dezvoltă tradiţiile reprezentării simbolice, de factură expresionistă*, identificabile atât în moştenirea precolumbiană, cât şi în influenţele artei iberice. Desenul viguros şi plin de tensiune, coloritul cu accente dramatice sunt câteva dintre modalităţile cu care pictează portrete, peisaje, compoziţii evocatoare ale istoriei ţării sale, ale civilizaţiilor latinoamericane. Preocupările muraliştilor mexicani (Siqueiros*, îndeosebi) îl fac să abordeze acest gen al artei de for public, realizând picturi murale la Palatul Miraflores, la Institutul „Escuela” şi la Liceul „Lino de Clemente” din Caracas, compoziţia *Meseriile*, la Ceproaragua – Maracay.

Braque, Georges (n. Argenteuil, 1882 – m. Paris, 1963). Pictor francez. Fiul unui antreprenor, zugrav şi pictor amator, Braque lucrează în atelierul tatălui său, urmând la seral Academia de Arte Frumoase din Le Havre (până în 1899). După o perioadă de lucru în atelierul artistului decorator Laberthe din Paris (1900-1902), timp în care obţine şi diploma de artizan de la Şcoala Municipală din Batignolles, se înscrie la Academia Humbert

(1903-1904), trecând, cu permanenta sa dorinţă de perfecţionare şi cu o mare forţă de lucru, şi pe la Şcoala de Arte Frumoase, clasa lui Bonnat. Este atras, din 1905, de experienţele pictorilor fovişti[*], pictând tablouri pline de lumină exuberantă şi tonică (*Portul Anvers*, *Peisaj din Ciotat*, *Éstaque*, *Ambarcaţiuni* – toate din anul 1906). Întâlnirea cu Picasso[*] (care pictează, în 1907, *Domnişoarele din Avignon*, tablou aflat la temelia mişcării cubiste[*]) determină abandonarea viziunii foviste, străină, în fond, spiritului său cartezian, captivat de echilibru, de armonia proporţiilor. La acelaşi nivel şi în acelaşi timp, este impresionat de propunerile artei lui Cézanne[*], făcând vizibilă o opţiune spre geometrizare, spre ordonarea în cheie cubistă a impresiilor. Intuind pericolul descompunerii, al pulverizării obiectului reprezentat prin suprapunerea aspectelor înregistrate în acelaşi timp din unghiuri diferite, Braque introduce din 1912 colajul[*] de hârtii colorate, integrând în imagine tăieturi din ziare, fragmente de lemn şi textile, nisip etc. – elemente care pot restabili prin concreteţea lor realitatea vizată de cubism, dar dispărută, în chip paradoxal, datorită analizei insistente, din imaginea plastică. Acest gest al lui Braque (introducerea în tablou a unor fragmente de realitate) preîntâmpină de fapt îndepărtarea de experienţă, de studiul realului, lucrul în absenţa modelului, principii pe care şi le impune cubismul sintetic (1913-1914), fază care, date fiind şi condiţiile istorice (izbucnirea primului război mondial şi criza la care ajunsese formula cubistă), încheie de fapt istoria propriu-zisă a cubismului. Vor urma serii de naturi moarte, peisaje – la care renunţase în perioada cubistă –, ciclurile „Atelier", 1939, „Masă de biliard", 1944, „Păsări", 1944. Figurile umane, obiectele reprezentate îşi recapătă consistenţa, identitatea fizică (*Femeie*

la şevalet, 1936; *Duo*, 1937; *Femeie cu mandolină*, 1937; *Pictorul şi modelul său*, 1939; *Pasienţa*, 1942 etc.). Desăvârşirea la care ajunge artistul, rămas în fond fidel principiilor cubismului, dar răspunzând unor noi solicitări spirituale, face din el unul dintre clasicii secolului XX. El se va manifesta şi în alte genuri decât pictura: sculptează, realizează costume şi decoruri pentru spectacole de balet, face cartoane pentru tapiserii, creează – amintire a copilăriei şi adolescenţei sale marcate de preocupări artizanale – bijuterii, vitralii (Capela St. Bernard a Fundaţiei M. şi A. Maeght; decorul plafonului sălii Henric al II-lea de la Muzeul Luvru etc.).

Bibliografie: *Cahier de Georges Braque, 1917-1947*, Paris (f.d.); Maurice Gieure, *G. Braque*, Paris, 1965; *Braque* (album, cu o antologie de texte alcătuită de Irina Fortunescu), Bucureşti, 1976; *Georges Braque. Rétrospective*, Fondation Maeght, Saint-Paul-de-Vence, 1994.

Brauer, Arik (Erich) (n. Viena, 1929). Pictor austriac. Studiază la Academia de Artă din Viena (1945-1951), sub îndrumarea lui Albert Paris Gütersloh. Face mai multe călătorii în Europa, Asia, America, lucrând ca pictor şi cântăreţ de folk. În 1964 îşi construieşte o casă-atelier la Ein Hod, în Israel, unde Marcel Janco* a înfiinţat o colonie de artişti. Îşi împarte timpul între Ein Hod, Paris şi Viena. Participă la: Expoziţia internaţională de la Viena, 1970; „Realismul fantastic”, Innsbruck (itinerată în 1968 în SUA şi în 1972 în Europa). Tipul de naraţiune practicat de artist are la bază o prodigioasă eflorescenţă a motivelor pe care i le furnizează observarea realităţii şi, în acelaşi timp, puterea sa de invenţie. Tabloul se umple până la saturaţie de această plasmă figurativă care instaurează o nelinişte, un fel de

veghe permanentă faţă de variile solicitări exterioare şi lăuntrice. Imaginea bogată şi ambiguă aduce o notă personală în şcoala vieneză a realismului fantastic.

Bibliografie: A. Schmeller, *Brauer: Malerei des phantastischen Realismus*, München, 1968; W. Schmidt, *Erich Brauer. Monographie und Werkkatalog*, Viena, München, 1972; Walter Koschatzky (ed.), *Brauer: Das graphische Werk von 1951-1974*, Graphische Sammlung Albertina, Viena, 1974.

Brauner, Victor (n. Piatra Neamţ, 1903 – m. Paris, 1966). Pictor român. Studiile începute la Academia de Arte Frumoase din Bucureşti le întrerupe în 1924. Se alătură mişcării de avangardă, înfiinţând, împreună cu poeţii Ilarie Voronca şi Ştefan Roll revista *75 HP** (număr unic, în 1924) şi colaborând la revista *unu** (1928-1932), condusă de poetul Saşa Pană. De la primele lucrări integrate concepţiei revistei *75 HP*, care dorea să lanseze, într-o perfectă îmbinare, „pictopoezia”, după cum se afirmă într-un manifest publicat în paginile sale, artistul dovedeşte o înclinare spre mijloacele de exprimare ale suprarealismului*, fapt ce se va accentua în cursul vizitei la Paris, în 1939, când îi cunoaşte pe André Breton, Tanguy* şi Brâncuşi*. În 1938 se stabileşte în Franţa, continuând să-şi dezvolte un univers pictural din ce în ce mai personal. După prima expoziţie deschisă la Bucureşti, în 1924, şi cea de la Paris, din 1934, urmează un lung şir de manifestări, între care amintim participarea la Expoziţia internaţională a suprarealismului de la Paris, 1959-1960, şi retrospectiva operei sale, organizată la Muzeul Naţional de Artă Modernă din Paris, în 1972. Tipul de lirism în care visul joacă un rol important, dar

nu se substituie în întregime construcţiei conştiente a imaginii îl face să se îndepărteze în cele din urmă de mişcarea suprarealistă* (în 1948), în favoarea unei viziuni cu o mai complexă încărcătură poetică, derivată din străvechi depozite rituale, aşa cum arată seria sa de „Desene magice”. În compoziţiile sale adună motive din lumea naturală, din mitologie, din peisajul străzii, într-o ordine care se sustrage oricărei preconcepţii, pentru a-şi realiza propria viziune asupra existenţei.

Bibliografie: W. Hofmann, *Victor Brauner*, Amsterdam, 1955; S. Alexandrian, *Dessins de Victor Brauner*, Paris, 1966; V. Kuni, *Victor Brauner. Der Künstler als Seher, Magier und Alchimist*, Frankfurt am Main, 1995; A. Jouffroy, *Victor Brauner le tropisme totémique*, Paris, 1996; Mihaela Petrov, *Victor Brauner. Cuvântul scris şi opera plastică, 1934-1965*, Bucureşti, 2012; Mihaela Petrov, *Victor Brauner pictopoet*, Bucureşti, 2014.

Brătescu, Geta (n. Ploieşti, 1926). Pictor, grafician şi artist decorator român. Între 1945 şi 1949 a studiat la Universitatea din Bucureşti, Facultatea de Litere, cu George Călinescu şi Tudor Vianu, şi, în paralel, la Academia de Arte Frumoase din Bucureşti, sub îndrumarea lui Ressu*. În anii 1969-1971 frecventează Institutul de Arte Plastice „N. Grigorescu” din Bucureşti. Participă la: Bienala de la Veneţia, 1960; Bienala de tapiserie, Lausanne, 1965; „Peniţa de aur”, Bologna, 1969; „Arta şi oraşul”, Bucureşti, 1975; „Studiul”, Timişoara, 1978; „Fotografia şi filmul experimental”, Bucureşti, 1979; „Sexul lui Mozart”, Bucureşti, 1991; „Pământul”, Timişoara, 1992; Festivalul de Performance „Zona Europa de Est”, Timişoara,

1993; „Experimentul”, Bucureşti, 1996. Distincţii: Premiul pentru artă decorativă al Uniunii Artiştilor Plastici din România, 1965; Premiul revistei *Arta*, Bucureşti, 1970. Pentru a capta realul care o interesează la toate nivelurile structurii sale, artista adaugă mereu instrumentarului său genuri, tehnici şi medii noi, adecvate. Uneori, tocmai aceste tehnici furnizează motivaţia studiului, dar cel mai des obiectul cercetărilor sale este propria realitate – figură, ambianţă, experienţă trăită – sau *alter ego* ori atelierul de creaţie. Această modalitate este sondată prin mijloacele tradiţionale ale desenului şi colajului*, ale jurnalului scris, la care adaugă fotografia şi filmul (*Atelierul*, 1977; *Mâini*, 1977; *Earthcake*, 1992; *2x5*, 1993; *Cocktail automatic*, 1995). De la începutul anilor 1970 datează proiecte şi performance-uri* (*Către alb*, 1971) care abordează tema pasajului de la concrect la abstract*, la esenţializare, asupra căreia va reveni adeseori. Artista este cunoscută de asemenea datorită lucrărilor de tapiserie, ilustraţiilor de carte (*Esopia*, *Nastratin Hogea*, *Mutter Courage* de Brecht, *Ciuma* de Camus etc.) şi a concepţiei grafice a revistei *Secolul 20*.

Bibliografie: Geta Brătescu, *De la Veneţia la Veneţia*, Bucureşti, 1970; Anca Arghir, *Geta Brătescu*, Bucureşti, 1967; *Album Geta Brătescu*, Muzeul de Artă al României, 1999; Roger Gonover, Eda Čufer, Peter Weibel (eds.), *In search of Balkania*, Neue Galerie Graz am Landesmuseum, 2002.

Brâncuşi, Constantin (n. Hobiţa, Gorj, 1876 – m. Paris, 1957). Sculptor român. Urmează Şcoala de Meserii din Craiova (1894-1898), Şcoala Naţională de Arte Frumoase din Bucureşti (1898-1902), unde pentru scurtă vreme l-a avut profesor pe Ion

Georgescu, apoi pe Vladimir C. Hegel. În timpul studiilor realizează bustul *Gheorghe Chifu*, un *Cap de expresie*, precum şi o serie de cópii – *Ecorşeul* (împreună cu dr. Gerota), *Vitellius*, capul lui *Laocoon*. Mai realizează busturile *Georgescu-Gorjan* (1902) şi *General Dr. Carol Davila* (1903), aşezat mai târziu (1912) în curtea Spitalului militar din Bucureşti. În 1904 porneşte spre Paris, trecând prin Budapesta, Viena, München (aici stă un timp), Elveţia. Obţinând o bursă în Franţa, în 1905 se înscrie la Şcoala de Arte Frumoase, în clasa lui Antonin Mercie. În 1907 este acceptat practician în atelierul lui Rodin*, pe care îl va părăsi, orgolios şi plin de încredere, comparându-l pe maestrul său cu un arbore la umbra căruia iarba nu creşte. Brâncuşi creează acum *Portretul lui Nicolae Dărăscu*, *Bust de băiat*, *Cap de băiat*, *Supliciu* (1906), apoi *Rugăciunea* şi *Portretul lui Petre Stănescu*, ce constituie un ansamblu funerar comandat pentru Buzău (1907). Artistul începe să fie tot mai sigur de drumul pe care merge. Modelajul fin, sensibil la efectele luminoase, se îndepărtează acum de incidenţele de tip impresionist* (Rodin) pentru a începe, în condiţiile afirmării unor tendinţe raţionaliste, între care cubismul*, o lungă luptă pentru surprinderea esenţei, a ceea ce este durabil, sustras clipei. *Cuminţenia pământului*, o primă versiune a *Sărutului*, 1907, *Somnul*, 1908, *Muza adormită*, 1909-1910, *Pasărea măiastră*, 1910, *Prometeu*, 1911, *Domnişoara Pogany* (serie 1912-1933), *Primul pas*, 1913, sunt lucrări ce marchează aplecarea spre valorile artelor arhaice, ale etniilor negre sau oceanice. În această perioadă se împrieteneşte cu Modigliani*. Un alt prieten al său, pictorul Henri Rousseau*, îi spune lui Brâncuşi profeticele cuvinte: „Tu ai transformat anticul în modern”. Sculptorul – din ce în ce mai cunoscut – se bucură de succes în

SUA, la New York, unde, în 1913, participă la Expoziţia internaţională de artă modernă (vezi *Armory Show*) şi deschide prima sa expoziţie personală la Photo Secession Gallery, prin grija lui Alfred Stieglitz şi Edward Steichen. Expune la manifestările grupurilor Tinerimea Artistică*, Arta Română*, Contimporanul* etc. În atelierul său vor veni să lucreze mai mulţi tineri artişti: Irina Codreanu*, Miliţa Petraşcu*, Constantin Antonovici, Isamu Noguchi*, George Teodorescu ş.a. Sculptorul caută principiile fundamentale ale formei, degajând-o tot mai puternic de aspectele efemere. Reducerea la structură a formelor organice are loc odată cu aplecarea spre formele primare, spre orizontul genezei vieţii (*Principesa X*, 1916; *Primul strigăt*, 1917; *Nou-născutul*, 1920; *Domnişoara Pogany*, *Leda*, 1920; *Începutul lumii*, 1924). Seria „Păsări în văzduh" aduce ideea ridicării în spaţiu, posibilitatea transcenderii cadrului concret de existenţă. Brâncuşi reuşeşte să anuleze efectele gravitaţionale, dematerializând, printr-o şlefuire îndelungată, volumele. Alteori – cazul *Coloanelor fără sfârşit* din perioada 1918-1928 –, ideea de înălţare este asigurată de creşterea pe verticală a unor moduli geometrici. Este o perioadă când sculptorul face schiţe şi pentru comanda – nerealizată – a maharajahului Yeswart Rao Holkar Bahadur, pentru un *Templu al meditaţiei* (1933). Vine în România dând curs chemării Ligii naţionale a femeilor din Târgu-Jiu, care dorea să închine un monument eroilor patriei căzuţi în primul război mondial. Realizează acum tripticul *Masa tăcerii*, *Poarta sărutului* şi *Coloana fără sfârşit* (1937-1938) – una dintre capodoperele marelui artist. Aici, ca şi în alte lucrări, Brâncuşi regăseşte dimensiunile artei populare, ale patrimoniului cultural din ţinuturile carpatice, pe care le-a introdus în atmosfera agitată a

artei moderne. Un clar principiu solar, fundamentând o nevoie de ordine şi raţiune, conduce demersul artistului popular, moştenitor al unei tradiţii ce răzbate din preistorie, spre apropierea esenţelor realităţii. Atitudinea pozitivă ce se degajă din această abordare a fenomenelor vieţii face din Brâncuşi unul dintre creatorii ce au marcat decisiv evoluţia sculpturii moderne. El propune – cu unic ecou în conştiinţa artistică a primei jumătăţi de secol XX, ecou prelungit prestigios şi în arta zilelor noastre – o decantare şi o nouă integrare a spiritualităţii şi sensibilităţii depuse în structura formelor semnificative ce răzbat spre noi din „dimineaţa arhetipurilor”. Asceza formelor, fascinaţia geometriei, impunând o rigoare carteziană în conceperea spaţiului, întâlnesc această permanentă tensiune antropocentristă, exprimată cu căldură, cu o emoţionantă înţelegere. Revelaţia străvechii culturi îi oferă nu atât o sumă de morfologii – reale, fireşti, dar reduse la un pitoresc invocat de unii exegeţi ai săi –, ci mai ales o structură morală şi filosofică. Preluând elemente de limbaj din zăcământul culturii populare, încarcă opera sa de forme miraculoase. Iluminat de cultul pământului patriei şi al strămoşilor săi, sculptorul, „genius loci al României”, cum îl numea Giulio Carlo Argan, este fascinat de zorii naşterii omului, descoperind, în fluxul imemorial al vremii, momentele cruciale ale vieţii – naşterea, iubirea, munca, creaţia, moartea. Spaţiul închis, circular, al marilor sanctuare dacice din Munţii Orăştiei, măsurând curgerea vremii şi menţinând treaz spiritul, este reluat cu dorinţa de a sacraliza un loc, un punct evocator, unde timpurile – trecut, prezent şi viitor – se unifică. Crescând impetuos pe verticală, *Coloana* ascunde în simplitatea sa efortul constructiv, pentru a păstra, pur şi persistent, sensul înălţării umane, aspiraţia spre

lumină, spre raţiune. Transceza promisă de seria „Păsări în văzduh”, de „Măiastre” capătă aici, în funcţionarea coloanei, un sens copleşitor, orientându-i pe cei căzuţi în „valea plângerii” spre tărâmul divin.

Bibliografie: Christian Zervos, *C. Brâncuşi*, Paris, 1957; Carola Giedion-Welcker, *C. Brâncuşi*, Basel, Stuttgart, 1958; Ionel Jianou, *Brâncuşi*, Paris, 1963; Sidney Geist, *Brâncuşi. A Study of the Sculpture*, New York, 1968; Athena T. Spear, *Brâncuşi's Birds*, New York, 1969; Barbu Brezianu, *Opera lui Constantin Brâncuşi în România*, Bucureşti, 1974, 1997; Ion Pogorilovschi, *Comentarea capodoperei*, Iaşi, 1976; Petru Comarnescu, Mircea Eliade, Ionel Jianou, *Témoignages sur Brâncuşi*, Paris, 1982; Ionel Jianou, Constantin Noica, *Introduction à la sculpture de Brâncuşi*, Paris, 1982; Natalia Dumitrescu, Alexandre Istrati, *Brâncuşi*, Paris, 1986; Teja Friedrich Bach, *Constantin Brâncuşi. Metamorphosen Plastische Form*, Köln, 1987; Eric Shanes, *Brâncuşi*, New York, 1989; Radu Varia, *Brâncuşi*, Paris, 1989; *Constantin Brâncuşi 1876-1957*, catalog, Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris/Philadelphia Museum of Art, Paris, 1995.

Breazu, Cristian (n. Adâncata, Ilfov, 1943). Sculptor român. A studiat la Institutul de Arte Plastice „N. Grigorescu” din Bucureşti (1960-1966), în clasa lui Constantin Baraschi. În anii 1967-1969 beneficiază de bursa „Dimitrie Paciurea”, lucrând în atelierele de la Muzeul Aman. Din 1967 participă la principalele expoziţii colective cu caracter municipal sau naţional organizate în Bucureşti. Lucrările sale au fost prezentate la expoziţia „Plastik und Blumen” de la Berlin, 1975, şi la Bienala de la Veneţia, 1976. A lucrat în cadrul simpozioanelor de

sculptură de la: Măgura, Buzău 1970 şi 1975; Balta Albă, Bucureşti, 1972; Vyšné Ružbachy, Cehoslovacia, 1972. Este distins cu Premiul pentru sculptură al Uniunii Artiştilor Plastici din România, 1978. Studiind cu o constantă atenţie corpul uman – printre cele mai de seamă lucrări ale sale se numără nudurile unor tinere femei –, artistul găseşte, sub incidenţa gesturilor, formele esenţiale, durabile, pe care le supune rigorilor compoziţionale. Sculpturile sale au ritmuri dictate de existenţa constituirii unor ansambluri echilibrate, a căror armonie se păstrează şi în cadrul prezentării muzeale şi în condiţiile expunerii deschise a lucrărilor cu caracter monumental (compoziţiile *Gânditorul* şi *Plângere* la Măgura, Buzău, în 1970 şi 1975). Activ în ultimii ani mai ales în Franţa, unde s-a stabilit, artistul explorează noi zone ale expresivităţii plastice, urmărind între altele un film al artei sacre (cum se întâmplă cu *Cristul* realizat pentru un film al lui Lelouche), pe care îl descoperă în depozitele patrimoniale ale ţării sale de origine. (Vezi fasciculul II, planşa 29)

Bregis, Ojars (n. Riga, 1942). Sculptor lituanian. A absolvit în 1973 Academia de Artă „T. Zalkalns” din Riga. A deschis o expoziţie cuprinzătoare în 1986 la Riga. Sculptează de preferinţă în granit, în deplină concordanţă cu intenţia sa de a crea forme durabile, care să se sustragă oricăror tensiuni spre efemer. O anumită tectonică leagă aceste compoziţii de un special sens funerar, indiferent de aluzia la o zonă sau alta a vieţii. Formele sunt simple, de multe ori aduse la expresia laconică a unor figuri geometrice, în care pot să se ivească, rareori, trimiteri figurative.

Breitner, George Hendrik (n. Rotterdam, 1857 – m. Amsterdam, 1923). Pictor olandez. Petrece câţiva ani la Haga (în atelierul lui W. Maris) şi Paris (aici are prilejul să vadă operele lui Manet*). În 1886 revine în oraşul natal, unde caută să adune într-o sinteză originală apropiatele experimente impresioniste* şi ecourile vechii şcoli olandeze. În pânzele sale doreşte să înregistreze instantanee, să prezinte – în spiritul programului impresionist – natura aşa cum se oferă ea observaţiei. Coloritul capătă în aceste condiţii o deosebită prospeţime, ceea ce se converteşte până la urmă într-o stare expresionistă*. Chiar atunci când accentele cromatice îşi domolesc intensitatea, atmosfera poetică continuă să fie acută, întreţinută de acele elemente de detaliu datorate tradiţiei.

Breuer, Marcel (n. Pécs 1902 – m. New York, 1981). Arhitect american de origine maghiară. Dorind să devină pictor şi sculptor, se înscrie la Academia de Arte Frumoase din Viena. În 1920 se îndreaptă spre Weimar, la Bauhaus*, unde studiază cu Gropius*, directorul şcolii, care peste patru ani îi încredinţează conducerea secţiei de mobilier. Se preocupă de găsirea unor raporturi, în acelaşi timp logice şi armonioase, între arhitectură, mobilier şi celelalte elemente componente ale interiorului. Introduce ţevile de oţel ca structură a scaunelor (1925). În 1928, pentru noul sediu Bauhaus, la Dessau, proiectează mobilierul în care apare şi scaunul cu suportul metalic în formă de S. Părăseşte, în acelaşi an, Bauhaus-ul şi se mută la Berlin, unde activează ca arhitect şi designer al obiectelor de interior (Casa Harnaschmacher, Wiesbaden, 1932; locuinţele familiale din Doldertal, Zürich, 1935-1936). Emigrează în Anglia, apoi în SUA, unde se întâlneşte cu Gropius

şi lucrează împreună cu el câţiva ani (1937-1941), realizând, între altele, un ansamblu de locuinţe la New Kensington, lângă Pittsburgh. În aceşti ani predă la Universitatea Harvard, contribuind la formarea multor arhitecţi americani. Din 1946, Breuer îşi deschide o agenţie proprie la New York. Primeşte comenzi pentru întreprinderi industriale, spitale, case particulare. Împreună cu italianul Nervi* şi francezul Bernard H. Zehrfuss, este ales pentru construirea palatului UNESCO din Paris, 1953-1958. Mai realizează biserica St. John's Abbey, la Collegeville, Minnesota, 1953-1961; Amfiteatrul Universităţii Bronx, New York, 1956-1961; Magazinele Bijenkorf, Rotterdam, 1957; Centrul de cercetări IBM, La Garde, lângă Nisa, 1960-1962. În creaţia sa în domeniul mobilierului şi decoraţiei interioare, ca şi în arhitectură, Breuer rămâne credincios idealurilor constructiviste* din tinereţe, idealuri cultivate în anii cei mai fecunzi ai Şcolii Bauhaus. El foloseşte un stil clar, bazat pe principii funcţionaliste (vezi *International Style*), în care părţile comunică subtil între ele, fără să tulbure armonia întregului. Arhitectul (care a lucrat şi la diferite proiecte de urbanizare şi amenajări ale ambianţei publice) compartimentează cu multă inventivitate spaţiul locuinţei, separând (prin planul în formă de H) zonele construcţiei destinate zilei sau nopţii. Adecvarea la funcţii specifice face ca o clădire cum este palatul UNESCO să prezinte părţi perfect individualizate, care nu se rup de întreg, ci, dimpotrivă, îi subliniază logica şi coerenţa.

Bibliografie: Marcel Breuer, *Sun and Shadow. The Philosophy of an Architect*, New York, 1956; Peter Blake, *Marcel Breuer. Architect and Designer*, New York, 1949; Giulio Carlo Argan, *Marcel Breuer*, Milano, 1955; *Marcel Breuer 1921-1961. Buildings and Projects*, Londra, 1962.

Brücke, Die (Podul, Puntea). Grupare artistică fondată în 1905 la Dresda de Kirchner*, Fritz Bleyl, Heckel* şi Schmidt-Rottluff*, pe atunci studenţi la secţia de arhitectură a Institutului Politehnic. Apărută cam în acelaşi timp cu fovismul* francez, gruparea artistică din Dresda se înscrie, cu note proprii, între reacţiile pe care le cunoaşte începutul de secol din dorinţa găsirii unor drumuri noi în artă. Pe fondul general al îndepărtării de arta academistă, de arta naturalistă, de euforia decorativă din „La belle époque”, artiştii germani ai epocii pun accentul pe viaţa interioară, pe emoţie, evoluând, în cultul pentru creaţia unor pictori ca Van Gogh* sau Munch*, spre o viziune expresionistă*. La Die Brücke vor adera în anii următori şi alţi artişti: Nolde*, Pechstein*, elveţianul Amiet*, finlandezul Gallen-Kallela*, olandezul Van Dongen* (1908), germanul Mueller* (1910). Reuniunile grupului (care edita şi un album anual) aveau loc în atelierul lui Kirchner, unde, după expresia acestuia, „exista posibilitatea de a studia cu maximă naturaleţe nudul, fundament al tuturor artelor figurative”. Kirchner este autorul programului acestei mişcări, al cărei nume îl inventase Schmidt-Rottulff. „Unul dintre scopurile grupului Die Brücke”, se scrie, definitoriu pentru acest program, în scrisoarea adresată lui Nolde pentru a-l invita să adere la grup, „este de a atrage şi de a uni toate elementele revoluţionare sau în ferment şi acest lucru îl spune însuşi numele: puntea”. Membrii grupului studiau la Muzeul Etnografic arta primitivă, arta populară a vechilor civilizaţii din Insulele Oceanice; erau atenţi la tradiţiile germane, în care tendinţa expresionistă întâlneşte o predispoziţie romantică. În acest „stil primitiv” – amintirea experienţelor lui Gauguin* în Tahiti, revelaţia sculpturii Africii negre se resimt şi în alte ţări –,

culorile sunt incandescente, proaspete, desenul este dinamic. Totul converge spre a marca trăirea patetică a realului. Între orientarea artiştilor de la Die Brücke şi cea a foviştilor din Paris se va stabili o comunicare, fără a putea vorbi însă de o confundare, realităţile culturale specifice celor două centre punându-şi amprenta asupra lor. Interesându-se de „pulsul emoţiei”, artiştii de la Die Brücke vor rămâne departe şi de alte curente, cum ar fi cubismul* – preocupat în special de *formă.* De altfel, în cronica retrospectivă din 1913 Kirchner scrie: „Neinfluenţaţi de curentele actuale, Die Brücke luptă pentru o cultură umană care este fundamentul artei adevărate”. În 1911, grupul Die Brücke se mută la Berlin. Risipirea sa începuse mai demult, în 1907 pleacă Nolde, în 1909 Bleyl, în 1912 va părăsi grupul Pechstein. În 1913, grupul este oficial desfiinţat, artiştii urmându-şi fiecare propriul drum. De altfel, între ei nu a existat decât o sudură afectivă, bazată şi pe o ideologie comună la un moment dat, pentru că în creaţie ei au rămas personalităţi artistice distincte. (Vezi fasciculul II, planşa 7)

Bibliografie: Umbro Apollonio, *„Die Brücke” e la Cultura dell’espressionismo*, Veneţia, 1952; H. Gerlinger, *Die Maler der Brücke*, Stuttgart, 1995.

Brusselmans, Jean (n. Bruxelles, 1884 – m. Dilbeek, 1953). Pictor şi gravor belgian. Studiază până în 1906 la Academia din Bruxelles, sub îndrumarea lui Isidore Verheyden. Interesat la început de arta impresionistă* şi neoimpresionistă*, expune din 1913 împreună cu un grup de artişti ce vor fi apoi numiţi *Foviştii din Brabant* (printre care se numărau Rik Wouters*, Jos Albert, Louis Thevent). Accentele foviste* vor face ca artistul să

fie considerat un expresionist*, deşi nu ia parte la manifestările organizate de grupările Sélection şi Centaure – adevărate focare ale acestei mişcări în climatul familiar de la Dilbeek, unde se stabileşte din 1920. Ample selecţii din opera sa vor fi prezentate la Bienala de la Veneţia, 1950, şi la Expoziţia Universală de la Bruxelles, 1958. Brusselmans acordă o deosebită atenţie lucrărilor şi fiinţelor pe care le întâlneşte în experienţa cotidiană. El stilizează însă de fiecare dată aspectele concretului, apelând la tuşe ample şi dinamice. Uneori strălucitor, alteori redus la tonalităţi stinse, „de pământ”, coloritul evocă simplitatea şi vigoarea naturii.

Bibliografie: P. Haesaerts*, Jean Brusselmans. L’Air, l’Eau, la Terre, le Feu*, Bruxelles, 1939; L. Degand, *Jean Brusselmans*, Bruxelles, 1947; R.L. Delevoy, G. Brys-Schatan, *Jean Brusselmans*, Bruxelles, 1972.

Brutalism. Nume dat la începutul anilor 1950 acelei direcţii a arhitecturii moderne ce-şi propune să exploateze, fără intervenţii deformatoare, calităţile fizice ale materialelor şi structurilor folosite la construcţii. Este un ecou târziu al reacţiei împotriva exceselor ornamentale, dar şi împotriva purităţii dogmatice a planurilor şi volumelor geometrizate. Într-un moment în care Dubuffet* îşi lansase expoziţia sa de „artă brută”* (1949), când se afirmau diferite tendinţe ale picturii informale* („automatiştii”* din Québec, între care Borduas*; action painting* a lui Pollock* în SUA; taşismul* lui Mathieu* în Franţa) şi ale muzicii concrete, curentul brutalist în arhitectură relansează principiile funcţionaliste (vezi *International Style*), propunându-şi să exploateze, în expresie nesofisticată, cu

ecouri naturale, materialele din care se compune construcţia – betoane, lemn, metal, sticlă, cărămizi. Termenul a fost lansat în expresia „The New Brutalism”, în care unii cercetători (Sigfried Giedion) văd sinteza între cuvântul englezesc *Brute* şi numele propriu *Alison*, iar alţii (Reyner Banham), o sinteză a numelor arhitecţilor Peter (poreclit *Brutus*) şi Alison Smithson. Între operele considerate reprezentative pentru brutalism pot fi menţionate cele proiectate de Alison şi Peter Smithson (Şcoala Hunstanton, Norfolk, 1954; Economist Building, Londra), Jack Lyun şi Ivor Smith (ansamblul de locuinţe Park Hill în Sheffield, 1955-1961), Vittoriano Vigano (Institutul Marchiondi, Milano, 1957). Ecouri ale acestei orientări din anii 1960 se vor resimţi şi în anii următori, când un arhitect ca Robert Venturi din Philadelphia se declară partizanul unei arhitecturi „impure”, al unei arhitecturi ce se opune uniformităţii şi impersonalităţii stilului internaţional pentru a stabili un dialog mai complex cultural. Acceptând – odată cu efectele de materialitate ale orientării brutaliste – şi utilitatea ornamentului, el scrie: „Simbolurile pot evoca asociaţia instantanee, crucială pentru spaţiile vaste, vitezele ridicate, programele complexe şi, poate, simţurile tocite de astăzi, care nu mai reacţionează decât la stimulenţi puternici”. (Vezi fasciculul I, planşa 45)

Bibliografie: R. Banham, *The New Brutalism*, New York, 1966.

Brzozowski, Tadeusz (n. Liov, 1918 – m. Roma, 1987). Pictor polonez. Se înscrie în 1936 la Academia de Arte Frumoase din Cracovia (diplomat în 1945). În timpul războiului a fost comediant în teatrul clandestin al lui Kantor*. Profesor la Academia de Artă din Poznań (1916-1881). Membru fondator al celui de-al doilea Grup din Cracovia (1957). Participă la: Bienala

de la São Paulo (cu o expoziţie personală; Premiul bienalei, 1975); „The Guggenheim International Award”, New York, 1960; „Every Art Movement has its Own Masters”, Chicago, 1962; Bienala de la Veneţia, 1962; „The Poetry of Vision”, Dublin, 1967; „Héritiers et constanteurs du romantisme polonais”, 1977; „Metaphorische Tendenzen in der Polnischen Gegenwartskunst”, Erfurt, 1980. Jocul cu materialul imagistic ne face să asistăm la o curioasă întâlnire între permanenta aspiraţie spre libertate formală, până la limita abstracţiei*, şi ispita unor alcătuiri figurative, bazate pe nostalgia observaţiei sau pe darurile invenţiei. Experienţa dramatică a războiului fixează tendinţa sa iniţială de a păstra discursul plastic pe teritoriul controlabil al valorilor umane. Sistemul de aluzii la lumea vizibilă şi construcţiile metaforice funcţionează, după principii simbolic-poetice, în organizarea de ansamblu a formelor, ecourile artei informale* atingând doar zonele de suprafaţă, cu detalii care asigură surpriza şi savoarea tuşelor.

Bibliografie: M. Porebski, *Tadeusz Brzozowski*, catalog, Muzeum Naradowe w. Poznaniu, Poznań, 1974; M. Markiewicz, *Tadeusz Brzozowski*, Varşovia, 1978.

Bubnovîi valet (Valetul de caro). Grup format în 1910 la Moscova de un grup de tineri artişti de orientare cubistă*, printre care Koncealovski*, Rojdestvenski*, D. Burliuk, Ilia Maşkov, Kuprin*, A. Ekster, Falk*. La expoziţiile din 1911 şi 1912 participă şi Larionov*, Goncearova*, Malevici*, cărora li se adaugă artiştii ruşi Kandinsky* şi Jawlensky*, membri ai grupului münchenez Der Blauer Reiter*, precum şi artişti străini, printre care Picasso*, Braque*, Léger*, Matisse*, Lhote*

ş.a. Sub influenţa lui David Burliuk şi a poetului Vladimir Maiakovski, grupul evoluează spre o artă futuristă[*]. O parte dintre artiştii care cultivau tradiţiile naţionale – Larionov, Goncearova, Malevici, Tatlin[*] ş.a. – părăsesc Valetul de caro şi pun bazele unui nou grup, intitulat provocator Coada de măgar (Oslinnâi hvost). În 1916, mulţi dintre membrii grupului Valetul de caro aderă la asociaţia Mir iskusstva[*] (Lumea artei), care activa din 1890. (Vezi fasciculul I, planşele 27, 30, şi fasciculul II, planşa 3)

Bućan, Boris (n. Zagreb, 1947). Grafician croat. Studiază la Academia de Arte Aplicate din Zagreb (1967-1972). Participă la expoziţiile: Bienala de afiş, Varşovia, 1968, 1970, 1978, 1980; Bienala Tineretului, Paris, 1971; Bienala de Design Industrial, Ljubljana, 1971, 1977; Global Eyes, 1972, Tokyo; Bienala de la Veneţia, 1972, 1984; Internationale Playing Group, New York, 1973; Bienala de afiş, Brno, 1973; Bienala de la São Paulo, 1979; Bienala de afiş, Lahti, 1981; „Scene de artă populară”, Stuttgart, 1981; „Minimalismul”, Zagreb, 1983. Distincţii: Medalia de aur pentru afiş teatral, Novi Sad, 1974; Medalia de bronz, Bienala de afiş, Varşovia, 1974; Premiul oraşului Zagreb, 1979; Premiul „Josip Račić”, Zagreb, 1983. Debutează cu gesturi protestatare şi ironice, singurele ce i se par în stare să înfrunte confunziile şi vacarmul publicitar din actualitate. El aşază cuvântul „minciună” pe un mare steag de mătase, scrie cuvântul „artă” pe pânze de format standardizat, în caracterele reclamelor unor firme de mare popularitate, creează obiecte în dialog direct cu maeştri ca Brâncuşi[*], M. Duchamp[*], Caravaggio. Pentru un asemenea spirit, afişul este un gen ideal, întrucât angajează în modul cel mai direct ambianţa urbană. Plin de

sarcasm, un afiş poartă inscripţia: „Discuţie dintre Artă, Design şi Kitsch”. Multe dintre afişele sale sunt prilejuite de manifestările unor artişti plastici sau de spectacole de teatru. La forţa de şoc a acestor infuzii culturale în peisajul aşezărilor contribuie, pe rând sau concomitent, coloritul strălucitor, grafia dinamică şi jocul optic (vezi *Op-art*) al suprafeţelor.

Bibliografie: Davor Maticević, *Boris Bucan*, catalog, Zagreb, 1982.

Buculei, Mihai (n. Mihoveni, Suceava, 1940). Sculptor român. A studiat la Institutul de Arte Plastice „N. Grigorescu” din Bucureşti (1964-1970), sub îndrumarea lui Boris Caragea. Participă la expoziţiile: „Clasicul ca atitudine”, Bucureşti, 1973; „Artistul contemporan şi universul lui”, Galaţi, 1973; „Ipostaze: peisaj – ambianţă – artă monumentală”, Bucureşti, 1974; „Plastick und Blumen”, Berlin, 1975; Bienala de la Veneţia, 1976, 1995; Bienala „Dantesca”, Ravenna, 1979; „Tapiserie şi sculptură”, Oslo, 1981; „Geometrie şi sensibilitate”, Sibiu, 1982; „Filocalia”, Bucureşti, 1990-1991; „Europa zu Geist”, Beratzhausen, 1991; „Bisanzio dopo Bisanzio”, Veneţia, 1993. A lucrat în simpozioanele: Măgura, Buzău, 1970, 1973, 1976; Atena, 1982; Dresda, 1986; Beratzhausen, 1993; între anii 1980 şi 1995 realizează de unul singur un ansamblu de sculpturi la Buteni, Arad. Distincţii: Premiul Uniunii Artiştilor Plastici din România, 1970, 1982, 1987; Medalia de aur, Bienala „Dantesca”, Ravenna, 1979; Medalia de aur, Atena, 1982; Premiul I pentru Monumentul Unirii, Alba-Iulia, 1993. Interesat într-o primă fază de formele puternice, vitale, sensibile la ritmurile naturale (lucrări din simpozioane), el aduce cu vremea o asceză a formei, care ţine deopotrivă de principii raţionale şi de

prezenţa tot mai decisă a sacrului. Ferestre, sinaxare, aripi de înger, calea etc. alcătuiesc o arhitectură simbolică ce consacră efortul uman, luminat de chemarea transcezei. Cioplitul lemnului şi pietrei prelungeşte pasiunea şi angajamentul ritual al meşterilor de odinioară, lucrările desăvârşindu-se în clipa de perfect echilibru dintre elementul natural şi intervenţia conceptuală a artistului.

Buffet, Bernard (n. Paris, 1928 – m. Tour-tour, 1999). Pictor francez. Expune de timpuriu (1938), afirmându-se înainte de a se înscrie la Şcoala de Arte Frumoase din Paris (1944). Pictează cicluri pe care le prezintă anual, în cadrul unor expoziţii personale concepute ca cicluri („Peisaje", „Nuduri", „Ororile răzoiului", „Circul", „Peisaje din Paris", „Jeanne d'Arc", „Păsările", „Peisaje din New York", „Marea" etc.). Lucrările sale contrariază prin viziunea tradiţională, printr-un conformism destul de izolat în agitata viaţă umoristică a epocii. Criticii se împart în cei care îl consideră genial şi în cei care îl socotesc banal, „déjà vu", dispus la orice concesie pentru a plăcea publicului larg şi conservator. Pierre Cabanne scrie despre el: „Intelectual, inuman, ce încă? – arta sa se dezvoltă şi se împlineşte în afara locurilor comune… O scriitură de o impresionantă forţă incisivă, un stil în acelaşi timp vehement şi dur, cinic şi suav, naiv şi ingenios". Succesul lui Buffet are şi motivaţii de ordin sociologic, oferind clişee şi lucruri „sigure" unui public al cărui gust e marcat, pe de o parte, de reţetele superproducţiilor, iar pe de altă parte, de presiunea propunerilor de radicală inovare a limbajului plastic. În tablourile sale, desenul riguros şi pregnant are un rol important. Plăcerea de a descrie ceea ce vede, încrederea

acordată fiecărui element constituie premisele unei reevaluări a raportului între imagine şi realitate.

Bibliografie: Pierre Descargues, *Bernard Buffet*, Paris 1950; Maurice Druon, *B. Buffet*, 1964; Pierre Cabanne, *Buffet*, Paris, 1966; Y. Le Pichon, *Bernard Buffet I-II*, Paris, 1989.

Buić, Jagoda (n. Split, 1930). Artist decorator croat. Studiază la Academia de Arte Aplicate din Zagreb, secţia de design şi costume de la Cinecittà din Roma, 1952, şi Academia de Arte Aplicate din Viena (diplomă în 1954). Expune la Bienala de tapiserie de la Lausanne, 1965, 1973; Expo ’67, Montréal, 1967; Bienala de la Veneţia, 1970; „The Poetry of Vision”, Dublin, 1971; „Deliberate Entanglements Fibre as Medium”, Los Angeles, 1971; „New Concept in Tapestries”, Chicago, 1973; Bienala de la São Paulo, 1975. Distincţii: Premiul internaţional, Belgrad, 1961; Premiul Sombor, 1965; Premiul Vladimir Nazor, Zagreb, 1967; Grand Prix, Stamaraty, São Paulo, 1975; Premiul Herder, 1976; Medalia de onoare a artiştilor polonezi, Łódź, 1978. Arta sa impresionează prin monumentalitate, printr-o foarte subtilă comunicare cu lumea simbolică, fără nici o ostentaţie care să altereze condiţia obiectului-tapiserie. S-a ocupat mult timp de scenografie. Creează costume şi decoruri pentru teatru (Split, Zagreb, Dubrovnik, Osijek), filme şi televiziune (1958-1970). Tapiseria ei, fără a cita în vreun fel decorul de teatru, implică în mod sobru această lume a elocinţei şi patosului. Materialul în care lucrează păstrează o anumită asprime, contribuind la efectele texturii. Compoziţiile sunt ample, perfect echilibrate spaţial, cu o soliditate de arhitectură medievală. Lumina implicată în transparenţele ţesăturii nu aduce o notă de diafan, ci funcţionează ca un contrapunct compoziţional. Marile

tapiserii – *Porumbel rănit*, *Îngerul alungat*, *Triptic structural* – şi spectaculosul *Peisaj ţesut* au devenit opere de referinţă ale tapiseriei contemporane. Mai puţin radicală în inovaţie decât reprezentantele şcolii poloneze, Jagoda Buić propune o artă de mare echilibru, nouă şi tradiţională totodată.

Bibliografie: Z. Krzsnik, *Jagoda Buić*, Ljubljana, 1979.

Bulatov, Erik Vladimirovici (n. Sverdlovsk, 1933). Pictor rus. Studiază la Institutul de Artă „Surikov” din Moscova (1952-1958). Participă la: Festivalul Mondial al Tineretului, Moscova, 1957; „Avant-garde ruse”, Moscova, 1973; „La nuova arte sovietica: una prospettiva non ufficiale”, Bienala de la Veneţia, 1977; „Fotografia şi pictura”, Moscova, 1982; „Fotografie în pictură”, Tartu, Estonia, 1982; „Artistul şi actualitatea”, Moscova, 1987; „Direct from Moscow!”, New York, 1987. Evoluând într-un climat cultural în care referinţele la avangarda rusă sau la mişcările experimentale mondiale ale timpului erau prohibite, pictorul înţelege să angajeze un dialog foarte sugestiv cu sistemul imagistic promovat de oficialităţi. El înregistrează cu obstinaţie configuraţia peisajului în care introduce uneori un element cromatic scandalos (de pildă, o bandă roşie, în tabloul *Orizont roşu*) sau, alteori, fotografii şi lozinci propagandistice, care încearcă la rândul lor să se naturalizeze. Se produce o saturare „obiectualistă” a imaginii, pe care, în epocă, cu motivaţii specifice, o practicau mai multe direcţii realiste ale artei lumii, între care hiperrealismul*.

Bibliografie: *Erik Bulatov*, catalog, Centre Georges Pompidou, Paris, 1988; Erik Bulatov, *That’s it*, Moscova, Zürich, Londra,

1989; Matthias Arndt (ed.), *Erik Bulatov. Paintings 1952-2011*, catalogue raisonné, Köln, 2011.

Bunt (Revolta). Grup polonez de orientare expresionistă*, activ în anii 1917-1922. Apărut în jurul revistei *Zdroj* (Izvorul), grupul se pronunţă pentru o artă nouă, care să pună comunicarea directă şi spontană în slujba unor obiective sociale. Revista *Zdroj* preia o serie de idei din programul revistelor germane *Der Sturm** şi *Die Aktion*, cu care s-a aflat o vreme în contact. Refuzând înregistrarea realistă a lumii vizibile, grupul proclamă supremaţia stării lirice, pe care o exprimă liniile, tuşele şi petele de culoare, independente de aspectele concrete. Cu o astfel de viziune, în care recunoaştem aspiraţiile expresionismului şi ecouri din arta lui Kandinsky*, imaginile grupului Bunt (între care Stanisław Kubicki, Szmaj, Skotarek) evoluează spre limitele concepţiei abstracte*. Grupul organizează expoziţii, dezbateri şi editează *Caietele Bunt* (1918), cu reproduceri de artă şi contribuţii teoretice. Ultima manifestare a grupului se produce la Expoziţia internaţională a artiştilor revoluţionari, deschisă la Berlin în 1922.

Burchfield, Charles (n. Ashtabula, Ohio, 1893 – m. West Seneca, New York, 1967). Pictor american. Absolvent al Şcolii de Artă din Cleveland (1912). Stabilit la Buffalo, pictează aspecte ale realităţii pe care o cunoaşte nemijlocit. În peisaje – munţi împăduriţi, case de lemn pitoreşti, vestigii ale aşezărilor coloniştilor – acordă atenţie fiecărui amănunt. Tablourile, în majoritate acuarele, înregistrează o candoare – specifică acestei picturi cu o notă naivă* –, elementele naturii şi romantica

afirmare a prezenţei umane. Observaţia fină, grija pentru acurateţea transcrierii impresiilor fac din Burchfield unul dintre importanţii pictori ai „scenei americane”.

Bibliografie: Charles Burchfield, *Autobiography*, New York, 1945; Edith Hones (ed.), *The Drawings of Charles Burchfield*, New York, 1968.

Burri, Alberto (n. Città di Castello, 1915 – m. Nisa, 1995). Pictor italian. Studiază medicina la Perugia (1934-1959). Participând la campaniile celui de-al doilea război mondial, este luat prizonier şi astfel ajunge în Hereford, Texas, unde începe să picteze. Întors în patrie, renunţă la medicină şi se consacră artei (1945). Membru, alături de Capogrossi*, Colla, Ballocco, al grupului Origine din Roma (1951). Profesor de artă în SUA (1953-1963). Participă la: Salon des Réalités Nouvelles, Paris (1949); Bienala de la Veneţia, l952, 1956, 1960, 1966, 1968; „Arta non-obiectivă”, Florenţa, 1954; Carnegie International, Pittsburgh, 1955; Documenta din Kassel, 1959, 1964, 1982; Bienala de la São Paulo, 1959, 1965; Premiaţii Bienalei de la Veneţia, New York, 1961 – itinerată în SUA. Distincţii: Premiul de pictură, Bienala de la São Paulo, 1965; Premiul criticii, Bienala de la Veneţia, 1960. Realizează serii de colaje*, de asamblaje – din pânză, metal şi pastă colorată –, fiind, în convenţiile cunoscute ale tabloului, un reprezentant al picturii abstracte*, amintind într-un fel procedeele unui curent ce va câştiga în curând teren – pop-art* (*Sac*, *Fier*, *Lemn*, *Negru*, *Alb*, *Negru şi alb* etc.). Contând pe materialitatea tablourilor sale, pe mesajul „necesar” al obiectului cu statut estetic, artistul spune, în catalogul expoziţiei „Noua Decadă: 22 de pictori şi sculptori europeni”,

deschisă la Muzeul de Artă Modernă din New York, în 1955: „Cuvintele nu înseamnă un ajutor pentru mine când încerc să vorbesc despre pictura mea…”.

Bibliografie: Enrico Crispolti, *Burri*, Milano, 1961; Cesare Brandi, *Burri*, Roma, 1963; M. Calvesi, *Alberto Burri*, Milano, 1971; G. Nordland (ed.), *Alberto Burri. A Retrospective View 1948-1977*, Frederick S. Wight Art Gallery, University of California, Los Angeles, 1977.

Bury, Pol (n. Haine-Saint-Pierre, 1922 – m. Paris, 2005). Pictor belgian. Studiază pictura, desenul şi arta decorativă la Academia de Arte Frumoase din Mons (din 1938). Îi întâlneşte pe poeţii Achille Chavée şi André Lorent, conducători, printre alţii, ai grupului Rupture, de orientare suprarealistă*. Resimte în această perioadă influenţele lui Magritte* şi Tanguy*. Membru fondator al grupului Jeune Peinture Belge (1947). În anii 1949-1951 colaborează cu gruparea Cobra*. Colaborează la diverse ziare – *Daily-Bul*, *Kunstoff, Lichtspielen* etc., 1957. Din 1970 se preocupă de tehnica filmului. Participă la expoziţiile: „Le Mouvement”, Paris, 1955; Bienala de la Veneţia, 1964; Documenta din Kassel, 1964; „Hommage à Picasso”, Hanovra, 1973. Distins cu Premiul Marzotto, 1964. Începând cu 1954, valorificându-şi o chemare mai veche pentru tehnologie (moştenită poate de la tatăl său, care era garajist şi amator de curse de automobile), se preocupă de cinetică*. Creează *planuri mobile* – care ocupă spaţiul în funcţie de modificările ambianţei – şi *multiplanuri* – a căror mişcare este imprevizibil tulburată de un mecanism electric. Îl atrag transparenţa materialelor plastice, jocurile de lumini, efectele magnetice, elasticitatea

cauciucului. Se întâlneşte cu Agam*, Calder*, Duchamp*, Jacobsen*, Soto, Tinguely*, Vasarely* ş.a. în atenţia comună acordată mişcării în anii 1950. Se stabileşte la Fontenay-aux-Roses (1961), apoi la Saulx-les-Chartreux (1965), în Franţa. În ciclul „Cinétisations” (după care editează şi un album de litografii), realitatea prezentată fotografic – *Turnul Eiffel*, *Gioconda* etc. – este supusă unei pendulări, unei mişcări care îi schimbă echilibrul şi aspectul, introducând astfel în imagine factorul timp.

Bibliografie: Pol Bury, *Derrière le Miroir*, Paris, 1969; André Balthasar, *Pol Bury*, Milano, 1967; Dore Ashton, *Pol Bury* (cuprinde şi textul „Le Temps Dilaté” de Pol Bury), Paris, 1971; É. Ionesco, A. Balthazar, *Pol Bury*, Bruxelles, 1976; R.E. Pahlke, *Pol Bury*, Hamburg, 1988.

Butler, Reg (Reginald Catterell Butler) (n. Buntingford, 1913 – m. Berkhampstead, 1981). Sculptor englez. Cunoscut mai ales prin opera sa de sculptor, Butler e de fapt, ca formaţie, arhitect, domeniu în care a şi profesat, fiind, din 1937, membru al Institutului Regal al Arhitecţilor Britanici. În 1950, când se înscrie la School Art Slade din Londra, dobândinse deja notorietate, cu expoziţia sa din 1949, de la Hanovra Gallery, şi cu participările la o serie de expoziţii internaţionale în Europa şi SUA. Preferinţa pentru metal, pentru valorile picturale pe care le poate obţine suprafaţa şi pentru gracilitatea şi fluiditatea pe care acest material le permite formei e constantă în opera sa. Structurile filiforme compun scenografic o secvenţă, un spaţiu al unei acţiuni (*Proiect de monument pentru prizonierul politic necunoscut*, 1951-1952, pentru care a obţinut

Marele Premiu la Bienala de la Veneţia, în 1952). De la lucrări mai tradiţionale (nuduri pline de mişcare şi de o graţie dramatică – *Tânără fată*, 1952; *Femeie*, 1953; *Fata*, 1953; *Fată*, 1954-1956), sculptorul ajunge după 1960 la structuri spaţiale complexe – seria „Turnuri” –, având forme masive, oscilând, cu o fertilă ambiguitate, între antropomorf şi arhitectural.

Bibliografie: Reg Butler, *Creative Development*, Londra, 1962; R. Calvocoressi (ed.), *Reg Butler*, Tate Gallery, Londra, 1983.

C

Cage, John (n. Los Angeles, 1912 – m. New York, 1992). Compozitor şi artist american. Studiază arhitectura şi muzica la Paris (1930-1931), Los Angeles (1931-1933) şi New York (1933-1934); la University of California din Los Angeles (1934) urmează cursurile de compoziţie ale lui Schönberg; între 1945 şi 1947, la Columbia University din New York, se iniţiază în budismul Zen, în filosofia şi muzica tradiţională din India. Predă, între altele, la Black Mountain College şi New School for Social Research din New York (printre studenţii care îi urmează ideile novatoare se află Kaprow*, George Brecht, Toshi Ichiyanagi, Al Hanse, Dick Higgins, Richard Maxfield) şi la International Summer Course for New Music din Darmstadt (unde îl are ca student pe Nam June Paik*). Odată cu numeroasele sale prezenţe muzicale, participă la o serie de manifestări de artă vizuală şi intermediară: „The Arts in Fusion”, 1966; „The Book as Art. Drawing Now. Poesie Sonore – Poesie Action”, Washington, 1976, 1977; „Numerals 1924-1977”, New Haven, 1978; „Artists’ Books”, Florenţa, 1979; „Book Objects”, Philadelphia, 1982; „La parole totale una tradizione futurista 1910-1986”, Modena, 1986; Documenta din Kassel, 1987; „Stationen der Moderne”, Berlin, 1988; „Dancers on a Plane”, Londra, 1989; „Accustica International”, New York, 1990.

Înclinat fundamental spre experiment şi avangardă, el creează o atmosferă în care Kaprow şi ceilalţi studenţi ai săi lansează primele happenings*, în fapt acţiuni complexe, intermediare, care duc la o restructurare radicală a limbajelor artistice. În prelungirea muzicii sale aleatorii, artistul propune imagini vizuale eliberate de convenţiile tradiţionale. Compoziţiile sunt descentralizate, construcţia lasă locul improvizaţiei, structurile vizibilului suferă un proces de dispersie, de deconstrucţie, semnificaţiile fiind încredinţate unui discurs abstract*, informal*.

Bibliografie: J. Lazar (ed.), *John Cage: Rolywholyover a Circus*, New York, 1993; J.W. Pritchett, *The Music of John Cage*, New York, 1993: R. Kostelanetz, *Writings about John Cage*, Ann Arbor, 1994.

Calder, Alexander (n. Lawnton, Pennsylvania, 1898 – m. New York, 1976). Sculptor american. Tatăl său se ocupa cu sculptura, făcând, printre altele, decoraţiile sculpturale ale Târgului de la San Francisco, în 1915. După studii de inginerie (1915-1922), lucrează ca proiectant, inginer, cercetător la companii de asigurări din New York, New Jersey, Missouri, Ohio, Virginia de Vest. În anii 1922-1924 studiază la Liga Studenţilor în Arte din New York, apoi la Grande Chaumière, la Paris, în 1926. Prima operă – *Circul* –, o scenă de mici dimensiuni pe care distribuie personaje minuscule (dansatori, clovni, acrobaţi etc.) după o regie proprie, o va purta mulţi ani într-un geamantan, prezentând-o prietenilor. Îşi împarte timpul între SUA (Salonul Independenţilor, New York, 1927) şi Franţa (Salonul Independenţilor, Paris, 1928). Va lucra multă vreme la Atelierul

din Ronbury, Connecticut (din 1933), cumpărându-şi în 1953 o casă-atelier la Saché, în Franţa. În 1931 aderă la gruparea Abstraction-Création*, expunând sculpturi în metal. Începând cu anul 1932 elaborează seria de *mobiluri* (numite aşa de Marcel Duchamp*) şi de *stabiluri* (numite aşa de Arp*). Din anii celui de-al doilea război mondial începe seria „Constelaţii” (Premiu la Bienala de la Veneţia, în 1952). Realizează, în spaţiul public, *stabiluri* la Consulatul american din Frankfurt, Institutul pentru Tehnologie din Massachusetts etc. şi *mobiluri* pentru sediul UNESCO din Paris, Aeroportul internaţional din New York etc. Studiază integrarea descoperirilor sale în domeniul articulaţiilor plastice în spaţiile interioare (Muzeul de artă şi Universitatea din Caracas etc.). Despre amenajările de la Aula Magna a Universităţii din Caracas – unde a colaborat cu arhitectul Villanueva* şi cu specialistul în acustică R. Newman – inginerul-artist a spus: „Hai să ne jucăm cu aceste reflectoare acustice!”. Această perfectă sinteză dintre „homo faber” şi „homo ludens” era o sublimare a ipostazei creaţiei şi jocului, ce defineşte opera acestui artist ispitit în secolul XX de „Duhul Vulcanului” (Dan Hăulică). Opera sa e un răspuns activ, vehement chiar, la tendinţele de abstractizare*, de evaziune lirică, în condiţiile în care expansiunea tehnologiilor este o realitate palpabilă, imposibil de ocolit. Vocaţia tehnologică a secolului XX îşi depăşeşte simpla condiţie de inflorescenţă a celor mai deosebite şi curioase mecanisme întinse tentacular spre micro- şi macrocosmos, prin rechemarea meditaţiei, prin obsesia întrebărilor existenţiale, prin această revenire la esenţa umană, la problematica eternă a omului ce rămâne fundamental aceeaşi. Explozia industrială pune în circulaţie standarde, motive uniformizatoare, iar inteligenţa artistică –

intervenţia directă a artistului – trece de la negarea lor la o serie de propuneri corective, la propuneri de umanizare a producţiei – şi vieţii – de serie. Venind din ambianţa societăţii de consum, sculptorul aşază în pendulare fructele „secolului maşinist” – *mobilurile*, *stabilurie* şi *constelaţiile* sale sunt expresiile unui neliniştitor „regn mecanic” – şi câştigă astfel o clipă în care funcţionalitatea este abolită şi se instaurează, regenerator, jocul. Un joc deschis neprevăzutului, invenţiei, recuperând un impuls vital, ameninţat altfel de liniaritate. Fabulosul cosmic este împins în concretul unor vegetaţii luxuriante, cu o fizionomie amintind vag asprimile plantelor din deşertul ars de soare. Arborescenţa fantastică, dar palpabilă ţine trează posibilitatea deplasărilor spaţiale şi închide în ea abstractizarea gestului posesiv. *Mobilurile* nu sunt atât o înmagazinare de spaţiu şi de energie, cât mai ales argumentarea că spaţiul şi energia există – în vectori puri şi bine desenaţi. În mod paradoxal, *stabilurile* sale îndeplinesc funcţia dinamică a ocupării acestui spaţiu cu „organisme” mecanice – promontorii agresive, arbori defoliaţi, braţe ale unei imprevizibile avansări. „Fiinţele” metalice ocupă adesea spaţiul public şi artistul pune un subtil semn de întrebare dacă acestea sunt paşnice forme decorative, podoabe estetice sau, dimpotrivă, oaspeţi nedoriţi în ambianţă, în mediul de existenţă umană.

Bibliografie: Alexander Calder, *Autobiography with Pictures*, New York, 1966; Ugo Mulsa, Hardvard Arnason (eds.), *Calder*, New York, 1971; Dan Hăulică, *Calder*, Bucureşti, 1971; H.H. Arnason, *Calder*, New York/Paris, 1971; *Calder’s Universe*, catalog, The Whitney Museum of American Art, New York, 1976/1977; J.M. Marter, *Alexander Calder*, Cambridge, 1991;

Alexander Calder 1896-1976, catalog, Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris, 1996.

Camden Town Group. Grupul, purtând numele unui cartier londonez, a apărut în 1911 pentru a stimula dezvoltarea unei arte receptive la ceea ce este durabil în realitate. Înfiinţarea acestui grup este una dintre consecinţele deschiderii unei ample expoziţii de artă postimpresionistă europeană (Londra, 1910-1911), care îi face pe artiştii englezi – în primul rând pe Sickert*, unul dintre promotorii grupului – să actualizeze programul expus în 1886 de New English Art Club, angajat în susţinerea unei arte noi, cu rădăcini în experienţa artistică engleză a secolului al XIX-lea. Din grup mai făceau parte Lucien Pissaro, Charles Ginner, Spencer Gore şi Harold Gilman. În 1914, grupul se alătură altor artişti şi asociaţii artistice, înfiinţându-se o nouă grupare – London Group* –, destinată aceluiaşi scop de afirmare a postimpresionismului englez.

Bibliografie: *The Camden Town Group*, Arts Council of Britain, Londra, 1951.

Camoin, Charles (n. Marsilia, 1879 – m. Paris, 1965). Pictor francez. Frecventează câteva săptămâni atelierul lui Gustave Moreau, până la moartea acestuia (1897). A fost întotdeauna socotit printre fovişti* (a expus alături de ei la Salonul de Toamnă din 1905). Cuvintele sale, „sunt născut într-un vas de culoare; familia mea avea la Marsilia o antrepriză de decoraţii", par să indice un tipic temperament fovist, dar artistul – cum a declarat adesea şi cum, mai ales, o dovedeşte opera sa – era înclinat spre o pictură armonioasă, fără excese cromatice,

surprinzând cu sensibilitate jocul luminii, într-un lirism delicat, intimist (*Le Moulin Roug*e, 1904; *Portretul lui Marquet*, 1904; *Portul Marsilia*, 1904; *Strada Bouterie*, înainte de 1914 etc.).

Bibliografie: Charles Vildrac, *Éloge de Charles Camoin*, Paris, 1956; Jean-Albert Cartier, *Charles Camoin*, Geneva, 1958; *Camoin et St. Tropez*, catalog, Musée de l'Annonciade, Saint-Tropez, 1991.

Campigli, Massimo *(Max Ihlenfeldt)* (n. Berlin, 1895 – m. Saint-Tropez, 1971). Pictor italian. Lucrează ca ziarist la Paris, pentru *Corriere della Sera* (1919-1923). La Paris vine în contact cu personalităţi artistice marcante în epocă – Picasso*, Léger*. La Milano (1931-1937) colaborează cu Mario Sironi, De Chirico* şi Achille Funi la realizarea unor lucrări de artă monumentală. Participă la: Bienala de la Veneţia, 1928, 1948; „Maeştrii artei italiene", Kyoto şi Tokyo, 1972. Încă din anii parizieni descoperă, cu admiraţie, vechea artă egipteană. O mare expoziţie de artă etruscă, văzută la Roma în 1928, îl îndreaptă definitiv spre culturile arhaice, spre tradiţiile figurative ale etruscilor. Personajele sunt reprezentate în convenţiile tridimensionalităţii, văzute frontal şi dispuse în diverse „alveole", în compartimente bine delimitate ale compoziţiei. Culorile sunt pure, luminoase, amintind tehnica frescei. Consecvent modului său de înţelegere a figurii umane, el este unul dintre pictorii ce se folosesc de prestigiul şi valorile tradiţionale – în cazul lui, oferite de arta etruscă – pentru a se opune fenomenului de dispersare a imaginii, fenomen ce se manifestă cu deosebită putere în jurul anului 1950.

Bibliografie: F. Russoli, *Campigli Pittore*, Milano, 1965; Qiancarlo Serafini (ed.), *Omaggio à Campigli*, Roma, 1972.

Cannon, T.C. (Tommy Wayne Cannon) (n. Lawton, Oklahoma, 1946 – m. Santa Fe, 1978). Pictor american. Studii la Institutul de Artă Indiană Americană din Santa Fe, New Mexico, cu pictorul Scholder*, care a contribuit fundamental la formaţia sa. A urmat şi Institutul de Arte din San Francisco. A predat la Universitatea Centrală de Stat din Edmond, Oklahoma. Numele său indian este Pai-doung-a-day, ceea ce înseamnă „Cel-care-stă-în-soare". Desenul plin de energie din gravură şi pictură scoate la lumină dramatismul unor grupări umane cu un anumit destin istoric, extinzând însă concluziile meditaţiei sale asupra condiţiei individului în societatea contemporană. Unele titluri amintesc că pictorul este şi poet: *Mama şi tata: nostalgica reîntoarcere la Shiprock*, *Mult aş vrea acest ponei cu picăţele*, *Toţi caii obosiţi au ieşit la soare* etc. Tablourile au un lirism frust, un farmec al expresiei directe, în care metafora se instalează firesc.

Bibliografie: Joan Frederik, *T.C. Cannon: He Stood in the Sun*, Flagstaf, 1995.

Cantor, Mircea (n. Oradea, 1977). Artist conceptual român. A absolvit Universitatea de Arte din Cluj-Napoca. În 1999 îşi continuă studiile la Nantes (Franţa). În 2001, împreună cu artiştii Gabriela Vanga, Ciprian Mureşan şi Nicolae Baciu, înfiinţează revista *Version*, destinată să stimuleze, pe plan naţional şi european, activitatea „Şcolii de la Cluj". Deschide expoziţii personale la Philadelphia Museum of Art, Museum of

Modern Art din New York, Salzburger Kunstverein, Musée Rodin din Paris, Kunsthaus Zürich, Modern Art – Oxford, Műcsarnok – Budapesta, Camden Art Centre din Londra, Tel Aviv Museum of Art, Centre Georges Pompidou din Paris. Expoziţii de grup: CCA Wattis, San Francisco, 1995-2005; Bienala de la Veneţia, 2002; Bienala de la Berlin, 2006; „Airs de Paris”, Centre Georges Pompidou, Paris, 2007; „Brave new Worlds”, Walker Art Center, Mineapolis, 2007; Bienala de la Saõ Paulo, 2008; Bienala de la Yokohama, 2011. Distincţie: Prix Ricard, 2004. Trece cu dezinvoltură de la un domeniu la altul al artei vizuale – adoptă obiectul *ready-made**, instalaţia*, sculptura, pictura, desenul, tehnicile video, animaţia etc. – pentru a-şi satisface setea cognitivă, dorinţa regăsită de revelare şi luare în posesie a realului. Impulsionat de nevoia imperioasă de a reface prestigiul realităţii (greu încercată după mişcarea dadaistă* şi succesivele propuneri abstracte*), se deschide celor mai diverse experienţe, incluzând în discursul artistic sugestii venite din planul ontic şi semne ale prezenţei sale nemediate în desfăşurarea actului artistic. Poziţia sa în ambianţa artistică de azi ni se pare sintetizată într-o frază dintr-un interviu acordat Corinei Zarzor (*Adevărul*, 2013): „Savurez din plin această bogăţie pe care ţi-o oferă realitatea şi încerc s-o trec prin filtrul meu şi s-o dau mai departe prin arta mea”.

Bibliografie: *Mircea Cantor*, cu texte de François Quintin, Mihnea Mircan, Ion Grigorescu, Reims, 2007.

Capogrossi, Giuseppe (n. Roma, 1900 – m. Roma, 1972). Pictor italian. Urmează dreptul la Universitatea din Roma (1919-1923). Studiază pictura cu Felice Carena la Roma (1926). Împreună cu

pictorii Corrado Cagli şi Cavelli fondează Gruppo Romano (1932). Predă pictura la Liceul Artistic din Roma (1946-1965). Fondator, alături de Burri*, Ettore Colla şi Balloco, al grupului Origine, Roma (1951). Aderă la Gruppo Spaziale, Milano (1951). Predă la Academia de Arte Frumoase din Napoli (1965-1970). Participă la: Bienala de la Veneţia, 1930, 1948; „Artă spaţială”, Milano, 1952; Documenta din Kassel, 1955, 1959; „Între spaţiu şi pământ”, Londra, 1957; Carnegie International, Pittsburgh, 1958; Bienala de la São Paulo, 1959; „Tendinţe ornamentale în pictura contemporană”, Berlin (1968 – itinerată în Germania); „Arta contemporană. Dialog între Est şi Vest”, Tokyo, 1969. Distincţii: Premiul de gravură, Bienala de grafică de la Veneţia, 1959; Premiul de pictură, Bienala de la Veneţia, 1962; Premiul Guggenheim, New York, 1964; Premiul I, Bienala de la Ljubljana, 1969; Premiul Bienalei de la São Paulo, 1971; Premiul de onoare, Bienala de la Ljubljana, 1971. Prima sa perioadă de creaţie este caracterizată de un clar stil figurativ, pus în slujba unor subiecte foarte obişnuite: dansatoare, peisaje, naturi statice. În 1948 abandonează acest stil pentru a construi imagini pe baza unor semne caligrafice, a unor moduli vizuali împrumutaţi unui alfabet individual inventat, realizând o prelucrare personală a unor tehnici din lettrism*. În seria „Suprafeţe”, astfel de semne sunt reluate la nesfârşit, urmărindu-se în acelaşi timp o organizare decorativă şi promisiunea unei semnificaţii profunde. „Deşi simbolic”, scrie Giulio Carlo Argan, „acest semn nu este o ideogramă, în sensul că nu are un conţinut cognoscibil clar obiectivat; este pur fenomen şi ca atare este ceea ce este, şi nu vrea să fie nici interpretat, nici tradus”. Emisiunea acestor caligrame presupune o dimensiune temporală, starea de meditaţie

instalându-se abia după ce întreg spaţiul imaginii este populat de semnele sale.

Bibliografie: Michel Seuphor, *Capogrossi*, Veneţia, 1954; Michel Tapié, *Capogrossi*, Veneţia, 1962; Giulio Carlo Argan, M. Fagiolo, *Capogrossi*, Roma, 1968.

Carlstedt, Birger (n. Helsinki, 1907 – m. Helsinki, 1975). Pictor finlandez. Studiază la Institutul de Arte din Helsinki (1926-1928), după care petrece o perioadă la Paris. Cu tablourile pictate în 1930 inaugurează în Finlanda o direcţie constructivistă*, în care apoi va evolua, printre alţii, Nordstrom*. Compoziţiile sale se structurează după principii geometrice, care nu sunt străine de unele sugestii din real. „Pentru el”, scrie în acest sens Juhani Pallasmaa, „construcţia geometrică sau secţiunea de aur (vezi Section d’Or) are ceva metafizic, reprezintă un factor de fundal care poate fi asemuit cu regulile aflate îndărătul formelor libere ale naturii”. A realizat şi o serie de picturi murale, cum sunt cele pentru o întreprindere din Kauttua (1947-1950).

Bibliografie: Marja Sakari, *Birger Carlstedt (1907-1975)*, Helsinki, 2008.

Carrà, Carlo (n. Quargnento, 1881 – m. Milano, 1966). Pictor italian. După o perioadă petrecută la Paris, unde descoperă arta lui Delacroix, Géricault sau a unor impresionişti* şi postimpresionişti cum ar fi Pissarro*, Renoir*, Sisley*, Monet*, Gauguin*, Cézanne* ş.a., urmează cursurile Academiei Brera din Milano (1906-1909). Semnează, împreună cu Balla*, Boccioni*,

Luigi Russolo şi Severini*, „Manifestul picturii futuriste” şi „Manifestul tehnic al picturii futuriste” (revista *Poesia*, Milano, 1910). Aplicând mai întâi unele principii ale divizionismului practicat de neoimpresionism*, cum ar fi descompunerea suprafeţelor în tuşe mici şi energice (*Nocturnă în Piaţa Beccaria*, 1910), adoptă curând dinamismul artei futuriste*, urmărind liniile de forţă ale evoluţiei corpurilor în spaţiu (*Înotătoarea*, 1910; *Zdruncinăturile birjei*, 1910; *Funeraliile anarhistului Galli*, 1911). Din anul 1915 datează volumul *Guerrapittura*, în care include 12 planşe realizate în contact cu realităţile războiului. Întâlnirea cu De Chirico* din 1916 şi cultul secret pentru maeştrii Renaşterii îl fac să evolueze spre o pictură în care realul, redobândindu-şi consistenţa şi claritatea, emană o puternică stare poetică (*Muza metafizică*, 1917).

Bibliografie: Ardengo Soffici, *Carlo Carrà*, Milano, 1928; M. Carrà, *Carlo Carrà. Tuta l’opera pittorica*, I-III, Milano, 1967-1968; *Carlo Carrà*, catalog, Galleria Nazionale d’Arte Moderna, Roma, 1994-1995.

Catargi, Henri (n. Bucureşti, 1894 – m. Bucureşti, 1976). Pictor român. După o licenţă în drept la Sorbona (1919) studiază pictura la Academia Julian, cu A. Laurens, apoi la Academia Liberă Ranson, cu Denis*, Vuillard*, Sérusier*, Vallotton*. În acelaşi timp frecventează atelierele lui Bonnard* şi Lhote*. În 1928, în ţară, se alătură grupării din jurul revistei *Contimporanul**. Expune în 1958 la Bienala de la Veneţia. În opera lui se impune echilibrul, de factură clasică, între senzaţia concretă şi intervenţia raţionalităţii, filtrate, amândouă, de o intensă şi ireductibilă participare lirică. Atent la marile direcţii

ale peisajului – şi putem include aici şi natura statică, înţeleasă şi tratată ca un peisaj –, organizând compoziţiile după o geometrie proprie, riguroasă, pictorul păstrează în tuşa deschisă, în desenul incisiv, în vibraţia cromatică, din ce în ce mai luminoasă în ultimele lucrări, prospeţimea emoţiei, ataşamentul necontrafăcut la realitatea pe care o traversează. Naturile statice propun subtile dialoguri între elementele reprezentate, concentrate de planurile rectangulare şi de jocul dinamic al draperiei. Formaţia în Franţa anilor 1920-1930, într-una din perioadele cele mai fertile ale artei postimpresioniste, marcate de geniul lui Cézanne* şi în condiţiile cristalizării Şcolii pariziene (vezi *École de Paris*) rămâne decisivă. Această experienţă va însemna fixarea datelor esenţiale ale înzestrării sale: analiza minuţioasă a lumii vizibile şi situarea nemijlocită în cotidian, în realitatea imediată. În peisaje, orizonturile închise, cu fugi perspectivale ce se termină într-un punct anume, diagonalele oprite de un arbore, accentele de culoare caldă plasate pe linia orizontului pentru a întrerupe expansiunea albastrului, preponderenţa tonurilor rafinate creează o atmosferă de intensă concentraţie lirică.

Bibliografie: Iulian Mereuţă, *Henri H. Catargi*, Bucureşti, 1971.

Caulfield, Patrick (n. Londra, 1936 – m. Londra, 2005). Pictor englez. A studiat la Şcoala de Artă Chelsea (1957-1960) şi la Colegiul Regal de Artă (1960-1963), după care devine profesor la Şcoala de Artă din Chelsea. Pentru lucrările sale de grafică, primeşte în 1965 Premiul Bienalei Tineretului de la Paris. Tablourile şi desenele lui se înscriu în dialogul larg pe care arta pop* îl angajează cu aspectele concrete ale realităţii cotidiene.

Din vasta imagistică aflată în ambianţa vieţii moderne – afiş, ilustraţie de carte, benzi desenate, reclame etc. – artistul reţine acele motive care i se pare că depun o mai convingătoare mărturie despre existenţa în condiţiile civilizaţiei moderne. În atitudinea sa, artistul este uneori polemic, alteori ironic, constituindu-şi, cum scrie Edward Lucie-Smith, un „stil derivat din reproducerile de proastă calitate pe care le găseşte în marile magazine engleze”. Liniile ferme, trase cu rigla, închid suprafeţe uniforme de culoare, dispuse, în mod intenţionat, în raporturi contrastante.

Bibliografie: Patrick Caulfield, *The Poems of Jules Laforgue*, Manchester, 1995; Christopher Finch, *Patrick Caulfield*, Harmondsworth, 1971; M. Livingstone (ed.), *Patrick Caulfield. Paintings 1963-1981*, catalog, The Tate Gallery, Londra, 1981; B. Robertson (ed.), *Patrick Caulfield. Prints 1964-1981*, catalog, Waddington Galleries, Londra, 1981.

Çavdarbasha, Agim (n. Peć, 1944 – m. Priştina, 1999). Sculptor albanez din Kosovo. A absolvit Academia de Arte Aplicate din Belgrad (1969), clasa sculptorului Vojislav Vujisić. Se specializează la Academia de Arte Frumoase din Ljubljana (1971), sub îndrumarea lui Zdenko Kalin. Predă la Academia de Arte Frumoase din Priştina. Participă la: Bienala mediteraneeană, Alexandria, 1972; Bienala de plastică mică, M. Sobota, 1973, 1977, 1979; „Expoziţia ecologică”, Maribor, 1980. A lucrat în simpozioanele de sculptură: Arangjelovać, 1969; „Mozaic în spaţiu”, V. Luka, 1979; Universitatea Priştina, 1980. Distincţii: Premiul ziarului *Borba*, Belgrad, 1969; Premiul Preshern al Universităţii Ljubljana, 1971; Premiul Decembrie, Kosovo, 1978. Piatra, lemnul şi bronzul suportă o prelucrare

sumară, pentru a se asigura masivitatea şi convexitatea formelor. Într-o bună parte din cazuri, masa din care se desprind personajele este sferoidală, introducând ideea unor nuclee genetice. Fără detalii fizionomice şi afişând caracterul tectonic, sculpturile sale au ceva din expresia idolilor primitivi.

Bibliografie: H. Muharemi, *Agim Çavdarbasha*, catalog, Zagreb, 1982.

Cădere, Andrei (n. Varşovia, 1934 – m. Paris, 1978). Artist român stabilit în 1967 în Franţa. Autodidact. Din 1973 până în anul morţii expune la Paris, Bruxelles, Liège, Gand, Anvers, Roma, Milano, Genova, Bari, Brescia, Torino, Napoli, Londra, Berlin, Düsseldorf, New York. Operele sale au fost prezentate la expoziţiile: „Matisse en de Hedendaagse Franse Kunst", Gand, 1978; „Tendances de l'Art en France 1968-1978", Paris, 1978; „Art en France 1960-1980", Coutances, 1980; „Cadere, Kopcke, Palermo", Bruxelles, 1988; „Wiener Secession – Das Spiel des Unsagbaren", Viena, 1989; „L'Art conceptuel, une perspective", Paris, 1989; „Le jeu de l'Indicible", Bruxelles, 1989; „Manifeste", Paris, 1992. Debutează cu peisaje foarte vii, care curând devin abstracte*. Aşa se îndreaptă spre „bara de lemn rotund", colorată într-un anumit ritm, pe care o plimbă prin diverse locuri. Vizitează mari expoziţii lăsând bastoanele sale, în diverse galerii, pentru scurtă vreme, ca după aceea să declare presei că a expus împreună cu respectivul artist. Este un mod de a se delimita de manifestările rutiniere ale vieţii artistice, pe care le pigmentează cu un reper conceptual* personal.

Bibliografie: C. Lauf, B. Marcelis, J.P. Criqui, *Andrei Cadere*, Museum for Contemporary Art, New York, Musée d'Art

Moderne de la Ville de Paris, 1997.

Câlţia, Ştefan (n. Braşov, 1942). Pictor român. Studiază la Institutul de Arte Plastice „N. Grigorescu" din Bucureşti (1963-1970), sub îndrumarea pictorului Baba*; în 1971 beneficiază de o bursă a statului italian. Participă la: Bienala internaţională de artă, Madrid, 1973; Festivalul de pictură de la Cagnes-sur-Mer, 1977; Bienala de la Sofia, 1982; Trienala Europa-Asia, Ankara, 1986; Trienala de gravură, Norvegia, 1989; „Dagegen Verbotene Ostkunst 1948-1989", Viena, 1991; „Cartea ca Obiect", Amersfoort, Olanda, 1993; International Art Fair, Chicago, 1994; „Voyages Transilvaniens", Muzeul Brukenthal, Sibiu, 2006; „Vânzătorul de aripi", Muzeul de Artă, Cluj-Napoca, 2006, „Ştefan Câlţia. Locuri", Muzeul de Artă, Timişoara, 2014. Distincţii: Premiul pentru pictură al Uniunii Artiştilor Plastici din România, 1984. Atent cercetător al artei tradiţionale – în special xilogravurile populare din ambianţa culturală a copilăriei sale –, artistul optează pentru o figuraţie complexă, în care se juxtapun şi se întrepătrund mai multe straturi de realitate. În compoziţiile sale coexistă repere naturale, proiecţii ale visului, construcţii simbolice, ecouri din imageria fantastică medievală şi din montajele suprarealiste* din vremea sa. Personajele fabulaţiilor circulă adeseori de la o imagine la alta, de fiecare dată însă în situaţii şi formule poetice noi, în aşa fel încât orice întâlnire cu universul său oferă un permanent balans între previzibil şi imprevizibil. (Vezi fasciculul II, planşa 42)

Bibliografie: Alexandra Titu, „Ştefan Câlţia", în *13 pictori români contemporani*, Bucureşti, 1983; Amelia Pavel, *Ştefan Câlţia*,

Bucureşti, 1989; Oliv Mircea, *Ştefan Câlţia: Desene pentru Herina*, Bucureşti, 2009; Simona Vilău, Gabriela Massaci, *Ştefan Câlţia: Minute uitate*, Bucureşti, 2013.

Ćelić, Stojan (n. Bosanski Novi, 1925 – m. Belgrad, 1992). Pictor, grafician şi critic de artă sârb. A studiat la Academia de Artă din Belgrad, specializându-se cu profesorul N. Gvozdenović (1953). Profesor la Academia de Artă şi editor al revistei *Umetnost* (*Arta*). Participă la: Bienala de la Veneţia, 1954, 1964; Bienala de la Ljubljana, 1955, 1957; Bienala de grafică, Lugano, 1956; Bienala de la Alexandria, 1957-1958; Bienala de la Tokyo, 1965; Bienala de la San Marino, 1965. Artistul menţine o statornică legătură între laboratorul de creaţie şi aspectele efemere sau durabile ale realului, dar modul cum se concretizează această legătură, în tablourile şi desenele sale, vorbeşte despre o prevalenţă a efortului raţional, de intenţia de a crea o construcţie plastică logică. Pe firul acestei voinţe de ordonare a imaginii intervin izbucniri neaşteptate de tuşe şi haşuri prin care se eliberează încărcăturile emoţionale.

Bibliografie: Miodrag B. Protić, *Stojan Ćelić*, Belgrad, 1970.

Cercel, Vasile (n. Bacău, 1946). Ceramist român. A studiat la Institutul de Arte Plastice „N. Grigorescu” din Bucureşti (1965-1971). O retrospectivă a creaţiei sale este prezentată la Galeria Etaj 3/4, Teatrul Naţional, Bucureşti (1991 – împreună cu Florica Cercel). Participă la: Cvadrienala de la Erfurt, 1978; Bienala de la Vallauris, 1978, 1982; Concursul de la Faenza; Concursul de la Gualdo Tadino, 1978, 1988; Concursul de la Perugia, 1979; Trienala de la Zagreb, 1984; Trienala de la Nyon, 1986;

Festivalul Mino, Japonia, 1989. A lucrat în simpozioanele de ceramică, sticlă şi porţelan de la Medgidia, 1971; Sighişoara, 1972; Alba-Iulia, 1975; Dorohoi, 1986, 1988; Romhield, Germania, 1987. Distincţii: Menţiunea Juriului la Trienala porţelanului, Nyon, 1986; Premiul pentru artă decorativă al Uniunii Artiştilor Plastici din România, 1988; Menţiune de onoare la Festivalul internaţional de ceramică Mino, Japonia, 1989. În ciclurile „Forţe arhaice” şi „Mesagerii” urmăreşte, sub aparenţele unor forme ce fac aluzie la acţiuni mitice şi legendare, evoluţia forţelor vitale în impactul lor cu principiile raţionalului. Depăşind jocul figurativ de suprafaţă (ciclul „Cutiile”), regăsim structuri simbolice evocatoare ale unor străvechi depuneri culturale. Pe această filieră, artistul coboară într-o serie de instalaţii*, până la dialogul primar al elementelor, surprinzând stările lutului, ale acestui material din teritoriul antropogenezei, în tendinţele sale spre formă şi în regresiunea sa în haos. Jocul transparenţelor şi umbrelor îl conduce uneori spre organizarea plăcilor de porţelan în ansambluri ce evocă lumea extrem-orientală (costumul tradiţional japonez etc.). (Vezi fasciculul III, planşa 1)

Cercle et Carré (Cerc şi pătrat). Grup şi revistă fondate la Paris, în 1930, de criticul Michel Seuphor şi pictorul uruguaian Joaquín Torres-García. Această mişcare reia şi dezvoltă idei abstracte*, puriste (vezi *De Stijl*) şi constructiviste*, ca o reacţie la excesele figurative ale suprarealismului*, aflat în plină ascensiune în epocă. La expoziţia de la Galeria 23 se reuneau artişti veniţi din toate colţurile Europei: Mondrian*, Vantongerloo*, Gabo*, Pevsner*, Moholy-Nagy*, Léger*, Prampolini*, Arp* ş.a. Dezbaterile care au loc acum vizează

aspectele formale ale limbajului abstract, pentru care Van Doesburg* propune sintagma *artă concretă**, care i se pare a depăşi simpla referinţă formală, pentru a permite accesul în zonele pure ale spiritualului. Astfel de dispute teoretice îi determină pe Vantongerloo şi Herbin* să înfiinţeze în 1931, la Paris, asociaţia artistică Abstraction-Création*, cu o prezenţă semnificativă în prima parte a anilor 1930. (Vezi fasciculul II, planşa 14)

Bibliografie: M. Seuphor (ed.), *Cercle et Carré*, Paris, 1971; M.A. Prat, *Cercle et Carré. Peinture et avant-garde au seuil des années ’30*, Lausanne, 1984.

César (César Baldaccini) (n. Marsilia, 1921 – m. Paris, 1998). Sculptor francez. Studiază la Şcoala de Arte Frumoase din oraşul natal, apoi, din 1934, la Paris. Expune la Middelheim, São Paulo, Documenta din Kassel şi la Bienala de la Veneţia, unde în 1956 i se consacră o sală. Porneşte de la studiul formei şi al materialelor clasice pentru a ajunge la o „sculptură-acţiune” (celebrele şi disputatele „Expansiuni” de după 1966), similară, ca demers, picturii gestuale a lui Pollock*. Până la aceste experimente parcurge însă o fază expresionistă*, în care aluzia figurativă nu e total eliminată, dar sarcina expresivă revine asamblajului de piese metalice (*Marea Ducesă*, 1955), luptei dintre materie şi spaţiu (*Omul de la Saint-Denis*, 1958). Epoca aceasta e caracterizată de căutări; operele sale au un aer comun cu ale expresioniştilor de genul lui Germaine Richier*, Paolozzi* etc. După 1959 realizează o serie de „Compresiuni”, obţinute prin compactarea unor caroserii de automobile, vizând, pe de o parte, să intre în comunicare directă cu realul, iar pe de altă

parte, să propună un dialog cu multe implicaţii despre obiectul-idol al civilizaţiei contemporane – maşina (*Compresiune dirijată A*, 1960; *Relief*, 1961). Expuse în 1960 la Salonul de mai, compoziţiile sale provoacă scandal şi interes. În aceste lucrări există multe puncte comune cu pop-art*, cu nouveau réalisme*, dezvoltând un tip de realism bazat pe concret, pe obiectual, înţeles în postura sa de „obiect găsit", de „ready-made"*. Descoperirea materialelor plastice, a acestor mase uşor modelabile, îi deschide artistului perspective noi. De la prima fructificare (detaliile anatomice supradimensionate, în *Degetul*), care e încă tributară procedeelor artei pop, el ajunge, exploatând solidificarea lentă şi dirijabilă a maselor plastice, la posibilităţile unei noi experienţe, ţinând de data aceasta nu de lumea formelor, de structura obiectului artistic, ci de consumarea *actului* artistic în sine, după care obiectul e reţinut din pură obişnuinţă, el fiind lipsit, în fond, de o valoare intrinsecă (seria „Expansiuni").

Bibliografie: Piérre Restany, *César*, Paris, Milano, 1988; *César. Œvres de 1947 à 1993*, catalog, Centre de la Vieille Charité, Marseille, 1993; D. Durand-Ruel, *César. Catalogue raisonnée 1947-1994*, Paris, 1994; *César. Rétrospective*, catalog, Musée Jeu de Paume, Paris, 1997.

Cézanne, Paul (n. Aix-en-Provence, 1839 – m. Aix-en-Provence, 1906). Pictor francez. Abandonează în 1861 studiile la Facultatea de Drept din oraşul natal şi se decide să se consacre artei, îndreptându-se spre Paris, unde se înscrie la Académie Suisse. La Paris se reîntâlneşte cu scriitorul Émile Zola, fostul său coleg de la Colegiul Bourbon din Aix. Îl întâlneşte de

asemenea pe pictorul Camille Pissarro*. Expune, în 1863, la Salonul Refuzaţilor. Frecventează cafeneaua Guerbois, loc de întâlnire al scriitorilor şi artiştilor – între care Manet, Renoir* şi Sisley*. Pictează, în cadrul naturii, la Aix, la Pointoise, la Éstaque, pe malul mării, sau la Auvers-sur-Oise. Expune la prima expoziţie a pictorilor impresionişti* (1874) tablourile *Casa spânzuraţilor*, *Peisaj din Auvers*, *Casa dr. Garchet*. Refuzat încă la saloanele oficiale, neînţeles decât de o serie de artişti de care se simte apropiat – Camoin*, Monet*, Bernard*, Gauguin*, Van Gogh* –, pictorul se retrage tot mai mult în atelierul său, punând bazele unei creaţii originale, distincte de aceea a impresioniştilor prin statornicul său interes pentru formă. Cézanne s-a format în cultul pentru vechii maeştri italieni şi spanioli („Luvrul", scrie el, „este cartea după care învăţăm să citim"), ca şi pentru Delacroix şi Courbet, pe care îi consideră fondatori ai artei moderne franceze. El nu extrapolează valoarea *impresiei*, cum făceau impresioniştii, şi nici nu apelează la tehnica divizării tuşelor, prin care lumea aparentă îşi pierdea – în imaginea plastică – coerenţa şi soliditatea. Sensibil deopotrivă la pulsul realului cunoscut prin experienţă directă, ca şi la disciplina construcţiei din pânzele vechilor maeştri, Cézanne îşi defineşte astfel viziunea: „Închipuiţi-vi-l pe Poussin complet reînnoit pe baza naturii şi veţi înţelege clasicul aşa cum îl înţeleg eu". Prieten cu câţiva dintre cei mai de seamă pictori impresionişti, Cézanne acordă naturii o deosebită importanţă. „Am început să văd natura cam târziu", îi scrie el lui Émile Zola în 1878, într-o perioadă de explozivă afirmare a picturii impresioniste, „ceea ce nu mă împiedică să o privesc cu mult interes". Dar Cézanne nu va urma decât la început direcţia pe care mergeau Pissarro, Renoir, Sisley sau Monet. El este

împotriva înregistrării spontane, a exclusivităţii impresiei din pictura impresionistă. El vede în tehnica divizării tuşelor modalitatea de a distruge forma, proces accentuat şi mai mult în reducerea tuşelor la o reţea de puncte, cum se întâmplă la neoimpresioniştii* Seurat* şi Signac*. Evitarea dizolvării formelor nu o consideră eficientă nici prin apelul la conturul grafic, la acel perete despărţitor (cloison), al cărui rol era de a împiedica reportul optic de la suprafaţa colorată la o altă suprafaţă (procedeu folosit adeseori de Gauguin). Esenţială pentru Cézanne este introducerea în pictură (pe care o socoteşte „un mijloc de exprimare a senzaţiilor") a unor foarte clare principii de construcţie, împinse până la rigoarea carteziană. Pictorul caută să descopere structura durabilă sub jocul aparenţelor. Esenţa vizibilului îl interesează mai mult decât aspectele efemere, incidentale. „Să tratezi natura", spune el într-o scrisoare adresată lui Émile Bernard în 1904, „prin cilindru, sferă şi con, organizat totul în perspectivă, în aşa fel ca fiecare latură a unui obiect, a unui plan, să se îndrepte către un punct central. Liniile paralele cu orizontul sugerează întinderea, adică o secţiune a naturii (...). Liniile perpendiculare pe acest orizont dau adâncimea. Or, pentru noi, oamenii, natura se desfăşoară mai mult în adâncime decât în suprafaţă, de unde necesitatea de a introduce un număr suficient de nuanţe de albastru, pentru a face sensibilă prezenţa aerului". Apare, pe de o parte, tendinţa de reducere a formei la esenţial, iar pe de altă parte, constituirea unui sistem perspectival bazat pe proprietăţile culorilor calde (cu maximă intensitate în roşu) de a avansa spre privitor şi al culorilor reci (cu maximă intensitate în albastru) de a se retrage. Cu aceste proprietăţi sesizate încă de Delacroix, culorile dau iluzia adâncimii, a

tridimensionalităţii. Atât perspectiva bazată pe valorile termice ale culorilor, cât şi directa sa referire la formele geometrice au făcut ca Cézanne să fie considerat unul dintre precursorii cubismului[*], prima perioadă a acestei orientări – sfârşitul primului deceniu al secolului XX – fiind numită de unii teoreticieni „faza cézanniană”. Marile expoziţii deschise în 1904 şi, postum, în 1907 au făcut ca opera lui Cézanne să marcheze cu pregnanţă evoluţia artei moderne, al cărei limbaj îl revoluţionează şi îl deschide spre apropiata şi frenetica desfăşurare de propuneri şi experienţe. (Vezi fasciculul I, planşa 21)

Bibliografie: John Rewald (ed.), *Cézanne. Correspondance*, Paris, 1937; John Rewald, *The Ordeal of Paul Cézanne*, Londra, New York, 1950; S. Orienti, *Tout l’œuvre peint de Cézanne*, Paris, 1975; Lionello Venturi, *Cézanne* (cu o prefaţă de Giulio Carlo Argan), Geneva, 1978.

Chadwick, Lynn (n. Londra, 1914 – m. Gloucestershire, 2003). Sculptor englez. Se îndepărtează treptat de preocupările sale iniţiale în domeniul arhitecturii şi se consacră sculpturii. O primă lucrare care reţine atenţia în mod deosebit este *Animal ideomorf* (1953), urmat de o serie de reprezentări schematice ale figurii umane. Spaţiul este dominat de personaje fabuloase – fiinţe cu forme ce ezită între structura organică şi cea geometrică. Ele sunt neliniştitoare prin această ambiguitate, dar şi prin surpriza pe care o produce apariţia lor în ordinea lucrurilor cunoscute (*Tânăr şi tânără*, *Urmăritori* etc.). Luând înfăţişarea insolită a unor sperietori sau a unor oaspeţi nedoriţi aparţinând altei lumi (o lume în care, de fapt, s-a alienat cea cunoscută), lucrările sale exercită o puternică impresie asupra

privitorului. Nu întâmplător, operele sculptorului au fost incluse în expoziţia „Mărturiile angoasei în arta modernă”, organizată, în 1963, în oraşul Darmstadt. Artistul foloseşte tehnica turnării metalului, intervenind adesori şi cu alte materiale. Uneori aplică straturi de culoare ce anulează identitatea suportului şi lărgeşte posibilităţile de expresie ale ansamblajului (*Figuri înaripate*, 1963).

Bibliografie: N. Levine, P. Levine, *Lynn Chadwick. The Sculptor and his World*, Leiden, 1988; D. Farr, E. Chadwick, *Lynn Chadwick. Sculptor*, with a Complete Illustrated Catalogue 1947-1988, Oxford, 1990.

Chagall, Marc (Moişe Haţkelevici Şagalov) (n. Vitebsk, 1887 – m. Saint-Paul-de-Vence, 1985). Pictor rus. Începe să lucreze în atelierul pictorului local Pen (1906), după care, în 1907, pleacă la Sankt-Petersburg, unde obţine o bursă a Şcolii Imperiale de Încurajare a Artelor. Prin intermediul Şcolii de Pictură deschisă la Petersburg de Bakst* – viitor pictor scenograf al baletelor ruse* ale lui Diaghilev –, Chagall descoperă pictura lui Van Gogh*, Gauguin*, Cézanne*. În 1910 soseşte la Paris, ocupând un prim atelier în locuinţa scriitorului Ilia Ehrenburg, apoi în complexul de ateliere „La Ruche” – fost pavilion de maşini al unei expoziţii universale. Debutează în 1912 la Salonul Independenţilor. O expoziţie cu lucrările sale – selecţia făcută de Apollinaire – este prezentată în localul revistei berlineze *Der Sturm** (1914). În această perioadă, moştenirea universului folcloric al regiunii sale natale, intensa stare imaginativă întreţinută de basme, legende şi mitologia populară îşi pun amprenta asupra unor tablouri (*Eu şi satul*, 1911; *Prăvălia din*

sat, 1911; *Autoportret cu şapte degete*, 1912; *Plimbarea*, 1913), amintind de fapt atributele definitorii ale viziunii sale. Traversând o importantă experienţă culturală, venind în contact cu diferite grupări artistice, cu numeroase propuneri ce agită arta europeană a timpului (cu totul pasageră fiind, de pildă, influenţa stilizării cubiste*, în tablouri ca *Poetul*, 1912, şi *Soldat care bea*, 1912), îşi găseşte un drum propriu, bazat pe sistemul de simboluri şi reprezentări al lumii copilăriei sale, pe motive ce evocă lumea biblică, mitologiile orientale, basmele ruseşti, într-o formulă compoziţională apropiată suprarealismului*. Întors în 1917 în Rusia, odată cu mulţi alţi oameni de cultură şi artă, este numit de Lunacearski în funcţia de comisar al artelor frumoase la Vitebsk (1918). Aici, pictorul înfiinţează o Academie de Artă, unde sunt invitaţi să predea pictorii El Lisiţki* şi Malevici*. În 1922 pleacă în Franţa, unde se stabileşte. O comandă a lui Vollard pentru ilustrarea Bibliei îi prilejuieşte vizitarea Siriei, Palestinei, Egiptului (1931), unde se documentează, făcând schiţe şi studii (cartea cu ilustraţiile sale va apărea în 1956). Continuă să picteze, urmărindu-şi cu fermitate drumul, atent la perfecţionarea mijloacelor de expresie, culorile sale câştigând în luminozitate, iar liniile în precizie şi forţă expresivă. În paralel, creează lucrări în ceramică, vitralii (Biserica Plateau-d'Assy, Savoia; Catedrala din Metz; Centrul medical din Ierusalim), execută decoruri şi costume pentru spectacole de balet (*Aleko*, 1942; *Pasărea de foc*, 1941; *Daphnis şi Chloe*, 1958; *Flautul fermecat*, 1965), realizează, la comanda lui André Malraux, decoraţia plafonului Operei din Paris (1963-1964). Este de asemenea autorul unor ilustraţii la *O mie şi una de nopţi*, *Daphnis şi Chloe*, *Fabule* de La Fontaine, *Suflete moarte* de Gogol. Apropierea de suprarealism, destul de

frecventă, s-a putut face în comentarii care ţin cont doar de morfologiile fantastice, de motivele care se referă la o realitate mai complexă decât cea care se prezintă observaţiei curente. Convenţia imaginarului în opera sa, sintaxa previzibilă a structurii mitologice îi individualizează în chip evident viziunea, face discutabilă afilierea unui astfel de demers la mişcarea suprarealistă. Ceea ce vrea să ne comunice artistul, credem, ţine de universul spiritual, istoric constituit, iar drumul spre revelarea acestui univers (departe de automatismele suprarealismului doctrinar) este un efort lucid. Artistul a formulat cu multă exactitate crezul său: „Lumea noastră interioară este realitate, o realitate încă mai reală decât lumea aparentă; a da la tot ceea ce pare ilogic numele de fantezie sau de poveste cu zâne este a admite că nu se înţelege natura”.

Bibliografie: Marc Chagall, *Ma vie*, Paris, 1931; Lionello Venruri, *Chagall*, Geneva, 1965; Jacques Lassaigne, *M. Chagall. Le plafon de l'Opéra de Paris*, Monte Carlo, 1965; Jean Cassou, *Marc Chagall*, Paris, 1966; S. Forestier, *Marc Chagall. Seine Farbfenster aus aller Welt*, Stuttgart, Zürich, 1995.

Chaissac, Gaston (n. Avallon, 1910 – m. La Roche-sur-Yon, 1964). Pictor francez. Marcat de sărăcie şi singurătate, el se îndreaptă spre Paris, unde are şansa să-l cunoască pe artistul german Freundlich*. Stabilit de mai multă vreme la Paris şi format în ambianţa de la Bateau-Lavoir, acesta îl îndeamnă să deseneze şi să picteze, deschizându-i posibilitatea unui nou limbaj, care să-l ajute să comunice şi să spere, în anii petrecuţi prin sanatorii la Nanterre, Arnièves şi Clairvivre. Din 1942 lucrează la Saint-Rémy, în apropierea lui Gleizes*, apoi la

Boulogne, Saint Florence-de-l'Oie şi Vix. Cu ecouri din mediile artistice frecventate sporadic, arta lui se naşte în solitudine şi durere, sub presiunea propriei sale tensiuni existenţiale. Inocenţa şi modul direct de transcriere a emoţiilor şi gândurilor sale au făcut ca artistul să fie aşezat în cadrul artei naive*. O mai exactă înţelegere a lui pare să se realizeze din punctul de vedere al artei brute*, promovate de Dubuffet* (care s-a interesat de creaţia sa). Este de asemenea semnificativ faptul că arta lui s-a bucurat de interesul artiştilor din grupul Cobra*, care apreciau la el tocmai această recuperare a unor depozite de sensibilitate, de puritate, ascunse adeseori de zgura experienţei culturale rutiniere. Pe lângă desene, guaşe şi picturi, de la artist s-a păstrat şi un manuscris inedit: *Projet d'almanach de la l'Art brut*.

Bibliografie: D. Allan-Michand, *Gaston Chaissac, puzzle pour un homme seul*, Paris, 1974; Johannes Gachnang şi Françoise Brütsch, *Gaston Chaissac*, Neuchâtel, 1988.

Chang Ta-Chien (n. Sichuan, 1899 – m. Taipei, 1983). Pictor taiwanez. Începând din 1919 studiază caligrafia cu Zeng Xi şi Li Hui-Qing. Se apleacă vreme de mulţi ani asupra vechii picturi chinezeşti, interesându-se de creaţia din timpul dinastiilor Qing, Ming, Yuan, Song şi Wei. Pe baza artei vechilor maeştri şi în directă legătură cu mişcările actuale, îşi creează o viziune originală, în care triumfă un puternic sentiment al naturii. Motivele cunoscute – peisaje, păsări, flori etc. – capătă în picturile sale o deosebită forţă, artistul transformând tot ceea ce vede într-un izvor de mister. În 1950 se mută la New York, unde vine în contact cu mişcările abstracte*, în care un artist ca Mark

Tobey* introdusese spiritul extrem-oriental, familiar, desigur, lui Cheng. La experienţa americană se adaugă anii petrecuţi în Franţa, unde îl cunoaşte pe Picasso*, care îi deschide calea spre problemele artei occidentale. În ultima perioadă aplică o seie de achiziţii tehnice – depunerea tuşului sau uleiului prin stropire –, păstrând improvizaţia mişcării, amintind de apropierea lui de arta abstractă, de gestualism*.

Bibliografie: Huang Tsai-lang, *The Experimental Sixties: Avant-Garde Art in Taiwan*, Taipei Fine Arts Museum, 2003.

Chapman, Jake şi Dinos (Jake – n. Cheltenham, 1966; Dinos – n. Londra, 1962). Artişti englezi. Cu lucrări realizate în comun, cei doi fraţi participă la expoziţiile: „Brilliant!”, Minneapolis, 1995; „Life/Live”, Paris, 1966; „Chapmanworld”, Londra, 1966; „Future, Present, Past”, Veneţia, 1997; „Sensation”, Londra, 1997. Realizate din fibre de sticlă, răşini, culori şi păr artificial, anatomiile umane sunt scoase din ordinea lor firească, pentru a se regăsi în combinaţii, montaje şi situaţii aleatorii. Împrumutate evoluţiilor aberante sau dislocate pur şi simplu de forţe monstruoase, organele umane par mai puţin rodul unor tensiuni suprarealiste*, cât mai ales al spaimelor terifiante ale ingineriilor genetice cu aventuri morfologice incontrolabile (clonări etc.). Este un antropocentrism deturnat, probând în sens răsturnat „măsura tuturor lucrurilor”. În instalaţia* *Tragic Anatomies* de la Institute of Contemporary Art din Londra, 1996, fiinţele aberante sunt plasate într-o grădină – o grădină luxuriantă, comunicând simbolic cu originara „grădină trădată”, devenită martor şi ambianţă pentru rătăcirea şi eşecul umanului.

Bibliografie: B. Riemschneider, Uta Grosenick, *Art at the Turn of the Millennium*, Köln, 1999.

Chen Ting-Shih (n. Fujian, 1915 – m. Taichung, 2002). Pictor taiwanez. Descendent al unei familii de mandarini, s-a format în spiritul artei tradiţionale. Stabilit în Taiwan după al doilea război mondial, participă la fondarea unor mişcări şi grupări artistice novatoare: A Cincea Lună, Asociaţia Modernă de Grafică şi Asociaţia Taichung a Picturii Moderne. Expune la Bienala din São Paulo şi la Bienala internaţională de gravură Dong-A din Korea (Premiul I). După mai multe experienţe privind limbajul vizual, artistul revine asupra formulelor consacrate, realizând lucrări în diverse tehnici: linogravură, acuarelă, pictură în cerneluri colorate, caligrafie şi chiar sculpturi în metal. Experimentează gravura pe suprafeţe făcute din trestie-de-zahăr, căutând să adapteze spiritualitatea extrem-orientală la tendinţele artistice ale actualităţii. În compoziţii foarte ample, formele – de regulă bazate pe contrastul între alb şi negru – evoluează libere, neîngrădite de sarcini mimetice, dar având puterea de a sugera ambianţa naturală. Abstracte*, animate de energii secrete, formele afirmă în spaţiul infinit o evidentă tensiune vitală şi spirituală.

Bibliografie: Huang Tsai-lang, *The Experimental Sixties: Avant-Garde Art in Taiwan*, Taipei Fine Arts Museum, 2003.

Cheng Zhang (n. Xiuning, 1869 – m. Quinghua, 1938). Pictor chinez. Studiază biologia, devenind profesor la Şcoala Medie din Suzhou Caoqiao, după care predă la Universitatea Quinghua. Autodidact în pictură, frecventând diverşi pictori din

zonă, în special din Shanghai, printre care Ren Yi şi Wang Zhen*. În sulurile pictate cu cerneală, reprezentările sunt cele comune – păsări, arbori etc. –, dar modul de pictare este personal, pensulaţia nervoasă traducând o intensă viaţă lăuntrică. Treptat, recepţionează ecouri din arta occidentală, în sensul integrării în compoziţie a unor efecte de perspectivă, care îi accentuează tendinţa de captare a sentimentelor cotidiene. O astfel de atitudine îl face sensibil la ceea ce îi oferă observaţia directă. De aceea, unele lucrări au un uşor aer naiv, lucru neobişnuit în pictura chineză, până la abordările sale.

Bibliografie: Julia F. Andrews, Kuiyi Shen *et al.*, *A Century in Crisis. Modernity and Tradition in the Art of Twentieth-Century China*, Guggenheim Museum, New York, 1998.

Chifu, Panaite (n. Siliştea Gumeşti, Teleorman, 1953). Sculptor român. A studiat la Institutul de Arte Plastice „N. Grigorescu" din Bucureşti (1973-1979). Expoziţii personale: Sala Rondă, Teatrul Naţional, Bucureşti, 1999. Expoziţii de grup: Bienala de la Ravenna, 1988, 1990, 1992, 2003; Toronto, 1992, 2003; Zürich, 1999; Galerie du Triangle, Lyon, 2001; Bienala de la Toyamura, Japonia, 2001, 2005; Bienala de la Hualien, Taiwan, 2003; Miyazaky, Japonia, 2005; Tudela de Duero, Spania, 2007; Seki-City, Japonia, 2007; Monterrey, Mexic, 2008; Arrone (Terni), Italia, 2008; Taipei, Taiwan, 2009; Wuxi, China, 2011; Taichung, Taiwan, 2012. Simpozioane de sculptură: Babadag, România, 1985; Bucureşti, 1999; Fuente Palmera, Spania, 2000; Castelraimondo, Italia, 2002, 2004, 2006, 2009; St. Blasien, Germania, 2000, 2004, 2007, 2011; Hualien, Taiwan, 2005; Icheon, Coreea de Sud, 2006; Monterrey, 2007; Hinojosa Del Duque, Spania, 2008; BenQ (Beipu), Taiwan, 2011; Kartal,

Turcia, 2012; Karsiyaka, Turcia, 2013. Distincţii: Medalia de aur, Bienala de la Ravenna, 1988; Premiul Simpozionului de la St. Blasien, 2000; Marele Premiu, Bienala de la Toyamura, 2005. Folosind pentru lucrările sale denumirea de „sculptură atmosferică”, el eliberează obiectul de orice constrângeri, făcându-l să evolueze independent în spaţiu. Consecinţa acestei viziuni ample, nestingherită de convenţii, este abordarea unei largi problematici spaţiale, extinsă la nivel planetar şi cosmic. Sculptorul a ajuns la o profundă cunoaştere a materialelor la care recurge – lemn, marmură, granit, calcar, bronz etc. –, găsind de fiecare dată cele mai bune soluţii pentru ca ansamblul lucrării să rămână într-un echilibru perfect, păstrat pe durata afirmării potenţialului energetic imprimat volumelor în mişcare. Pendularea permanentă între zone controlate de forţe raţionale, care impun domnia principiilor clare, împinse uneori până la disciplina şi simetria unor corpuri geometrice, şi zone rezervate frământărilor lăuntrice asigură acestor forme o deosebită mobilitate, o capacitate de evoluţie, de mişcare acolo unde păreau destinate unor poziţii statice în spaţiu. Acţiunea autorului are o adresă foarte concretă, fiind circumscrisă realităţilor cotidiene, terestre, dar ivirea în amorful material a unor morfologii ce evocă teritoriile astrale ne dovedeşte că perspectiva spre care tind aceste lucrări aparţine într-adevăr domeniului „atmosferic”.

Bibliografie: *Panaite Chifu*, catalog, Muzeul de Artă Contemporană, Galaţi, 2015.

Chillida, Eduardo (n. San Sebastián, 1924 – m. San Sebastián, 2002). Sculptor spaniol. Studiază arhitectura la Universitatea din Madrid (1943-1947) şi desenul la Academia Liberă din

Madrid (1947). În anii 1948-1951 trăieşte şi lucrează la Paris, consacrându-se sculpturii. Profesor la Carpenter Center, Cambridge (1971). Participă la: Bienala de la Veneţia, 1958; Carnegie International, Pittsburgh, 1958, 1964, 1970; Documenta din Kassel, 1964, 1968; Guggenheim International, 1967; „XX Jahrhunderts”, Frankfurt, 1967, 1969, 1970; Bienala de la Varşovia, 1970. Distincţii: Premio del Comune di Venezia, 1958; Premiul Kandinsky, Paris, 1960; Premiul Carnegie, Pittsburgh, 1964; Premiul Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, 1966; Premiul Wilhelm Lehmbruck, Duisburg, 1966. Abordând cu predilecţie metalul (fier, oţel, bronz), creează ansambluri dinamice din elemente geometrice, care se dezvoltă în spaţiu pe traseul unei mişcări continue. Energia, care rupe adeseori echilibrul unor mase geometrice, transformă în curbă ceea ce era iniţial linie dreaptă. Mişcarea nu e urmărită analitic la nivelul unei forme şi nu se naşte nici din tratarea accidentală a suprafeţei, ci, ca subiect al sculpturii, este resortul raportului angajat de forme cu spaţiul, forţă expansivă şi forţă de coeziune a elementelor materiale.

Bibliografie: Juan Daniel Fullaondo, *Chillida*, Madrid, 1968; Claude Esteban, *Chillida*, Paris, 1971; Gabriel Celaya, *Los espacios de Chillida*, Barcelona, 1974; O. Paz, *Chillida*, Paris, 1979; *Chillida. A Retrospective*, catalog, The Solomon R. Guggenheim Museum, New York, 1979-1980; Chr. Lichtenstein, *Chillida und die Music*, catalog, Sinclair-Haus, Bad Homburg, Köln, 1997.

Chin Sung (n. Anhui, 1932 – m. New York, 2007). Pictor taiwanez. A studiat la Colegiul Naţional Pedagogic (1950-1955), unde s-a iniţiat în gravură. A continuat să studieze în atelierul

lui Li Chung-sheng, încercând să aplice experienţa picturală în domeniul gravurii. A luat parte la fondarea grupului Ton-Fan, a Asociţiei de Grafică Modernă şi a Asociaţiei de Literatură Tânără Chineză. A fost distins cu Menţiunea de onoare la Bienala de la São Paulo, 1960. În urma unei expoziţii itinerante prin SUA, în 1969 se stabileşte la New York. Debutează cu peisaje tradiţionale, în care sunt exploatate valenţele metaforice ale lucrurilor. Descoperirea artei moderne occidentale îl face să treacă la o serie de experienţe formale, fiind sensibil la tendinţele abstracte* ale secolului XX. În euforia modalităţilor informale* ale compoziţiilor devin tot mai frecvente şi mai clare motivele caligrafiei tradiţionale ale artei chineze. În ultimele decenii, pictura sa este străbătută de un filon realist, elementele vizuale căpătând o deosebită sarcină poetică.

Bibliografie: Huang Tsai-lang, *The Experimental Sixties: Avant-Garde Art in Taiwan*, Taipei Fine Arts Museum, 2003.

Chinschi, Vasile (n. Ripiceni, Botoşani, 1939 – m. Bucureşti, 2004). Pictor român. A studiat la Institutul de Arte Plastice „N. Grigorescu” din Bucureşti (1961-1967) cu Ion Marşic şi Ciucurencu*. Participă la Festivalul de la Cagnes-sur-Mer şi la expoziţia omagială „De Chirico”, la Institutul Cultural Italian, Bucureşti, 1978. Imaginile satului natal sau cele din intimitatea atelierului sunt evocate într-o atmosferă solemnă ce-şi subordonează atât încărcăturile lirice ale motivelor, cât şi fastul evident al culorilor. Decurgând firesc dintr-o poetică întemeiată pe valorile vizibilului, tablourile sale se saturează de concret, aparenţele fiind în cele din urmă suspendate pentru a face loc

unor valori metafizice (vezi *Pittura metafisica*). Tentele au o puritate puţin obişnuită, degradeurile sunt urmărite cu fineţe; compoziţia vădeşte un spirit echilibrat, atras de bucuria construcţiei. (Vezi fasciculul III, planşa 16)

Bibliografie: Corneliu Ostahie, *Vasile Chinschi. Memoria privirii*, Bucureşti, 1981.

Chira, Alexandru (n. Tăuşeni, Cluj, 1947 – m. Bucureşti, 2011). Pictor român. A absolvit, în 1968, Institutul de Arte Plastice „N. Grigorescu” din Bucureşti. Participă la expoziţiile: „Lucrul, imaginea, semnul”, Bucureşti, 1975; „Arta şi natura”, Bucureşti, 1976; „Studiul”, Timişoara, 1978; „Obiecte imaginate şi irealizate”, Bucureşti, 1978; „Scrierea”, Bucureşti, 1980; Bienala internaţională de poezie vizuală, São Paulo, 1981; „Geometrie şi sensibilitate”, Sibiu, 1982; „Spaţiu-Oglindă”, Bucureşti, 1986; „European Media Art Festival”, Osnabrück, 1993; „01.01.01...”, Bucureşti, 1994; „Experiment”, Bucureşti, 1996, Cluj-Napoca, 1997. Abordează cu mijloace conceptualiste* universul tradiţional al satului românesc, în dubla funcţie de spaţiu al valorilor perene, de celulă autarhică şi de univers originar al culturii actuale şi a propriei copilării. Proiectul său, care înglobează lucrări de grafică, de pictură, montaje fotografii vechi, un film de autor (*Curtea Poem-Angrenaj*, 1979-1989), a debutat la începutul anilor 1970 şi s-a finalizat la sfârşitul anilor 1990 printr-o instalaţie* monumentală, integrată definitiv peisajului natal: *De-semne spre cer pentru ploaie şi curcubeu*, Tăuşeni. Vocabularul său plastic se compune din elemente figurative şi geometrice, din semne matematice şi alfabetice – toate apte să suporte o semnificaţie simbolică. Discursul său

integrează textul poetic explicativ, indispensabil unei lecturi în limitele unei construcţii conceptuale. (Vezi fasciculul II, planşa 39)

Bibliografie: Alexandru Chira, *Cuvinte pentru ochi*, Bucureşti, 2007; Alexandra Titu, „Alexandru Chira", în *13 pictori români contemporani*, Bucureşti, 1983; filmul *Curtea Poem-Angrenaj*, 1979-1989.

Chirnoagă, Marcel (n. Buşteni, 1930 – m. Bucureşti, 2008). Grafician român. A absolvit în 1952 Facultatea de Matematică şi Fizică din Bucureşti, făcând în acelaşi timp studii libere de artă. Distins cu: Premiul Uniunii Artiştilor Plastici din România, 1965; Medalia de aur Käthe Kollwitz la expoziţia „Inter-grafik", Berlin, 1967; Premiul II *ex aequo* la Bienala de gravură de la Cracovia, 1968. Linia gravată satisface, la acelaşi nivel, nevoia de exprimare a tensiunilor lăuntrice, rezolvate în cheie expresionistă*, şi fascinaţia unor jocuri imaginative, rezolvate în modalităţile suprarealismului*. Artistul apelează de multe ori la forţa de şoc a motivului fantastic rezultat, cel mai des, prin montajul monstruos de elemente aparţinând umanului şi animalicului, ca şi unor organisme mecanice. Astfel de structuri figurative întâlnim şi în sculpturile sale, tridimensionalul fiind pus în slujba accentuării caracterului terifiant şi signaletic al montajelor formale.

Bibliografie: Adriana Stoica, „Marcel Chirnoagă", în *Zece gravori, treizeci de gravuri*, Bucureşti, 1971; Vasile Petrovici, *De vorbă cu Marcel Chirnoagă*, Bucureşti, 2012.

Chiuaru, Mihai (n. Hangu, Neamţ, 1951). Pictor român. A absolvit în 1976 Institutul de Arte Plastice „N. Grigorescu” din Bucureşti. A participat la: Concursul de portrete „Paul-Louis Weiller”, Paris, 1985; Mail-Art, University Art Galleries, Vermillion, 1990; „Des Artistes pour des Artistes”, Paris, 1990; Trienala de Pictură, Osaka, 1996; Cape Gallery, Cape Town, 1996; „Portretul ca peisaj interior”, Bucureşti, 1996; „Experiment”, Bucureşti, 1998; „Sacrul în artă”, Bucureşti, 1999; Saloanele Moldovei, Bacău-Chişinău, 1990; „Greetings”, Tampere, 2000. A realizat frescele de la mănăstirea Horaiţa, Bacău, 1988-1992. Distincţii: Saloanele Moldovei, Bacău-Chişinău, 1999, 2001. Un spirit fantastic animă imaginea, mai întâi sub forma simbolică a sufletului, reprezentat prin intermediul mumiilor, pentru ca apoi să asistăm la o dezgolire a unor figuri venind din plasa experienţei. O nelinişte profundă agită compoziţia, antrenând figurile surprinse în cele mai variate ipostaze. Coloritul este, la rândul său, tensionat, rod al aceluiaşi teribil flux energetic ce domină compoziţia. (Vezi fasciculul III, planşa 33)

Chlanda, Marek (n. Cracovia, 1954). Sculptor şi grafician polonez. A absolvit Academia de Arte Frumoase din Cracovia, 1978. Participă la expoziţiile: „La Post Avantgardia”, Benevento, 1978; „Grands et jeunes d’aujourd’hui”, Paris, 1978; Bienala de la Paris, 1982; „Origins, Originality + Beyond”, Bienala de la Sydney, 1986; „Colecţia de artă a secolului XX a Muzeului de Artă din Łódź”, Łódź, Varşovia, 1991; „Avangarda poloneză 1930-1990”, Łódź, Berlin, 1992. În anii 1980-1983, în ciclul „Locul desenului”, creează o serie de ambianţe artistice complexe, determinate de desene spaţiale. În 1983-1984 susţine

un experiment didactic la Kunstakademie din Bergen, al cărei titlu – „Academia rătăcită” – ne vorbeşte despre meditaţiile sale asupra artei şi a proceselor educativ-formative. Debutând în perioada postconceptualistă (vezi *Artă conceptuală*), artistul caută forţa de expresie a volumului pur, degajat de sarcini literare şi metaforice. Prin rigoarea cu care tratează volumele, înţelese ca esenţă a lumii concrete trecute prin filtrul proceselor mentale, de tip raţionalist, el recuperează ceva din aspiraţiile minimalismului*. Seria „Construcţii analogice” prezintă evoluţia în spaţiu a unor forme ce-şi reclamă autonomia („limbajul real al obiectului” – Jaromir Jedliński), tinzând chiar să se constituie în elemente creatoare de spaţiu. În evoluţia lor, structurile spaţiale tind uneori să-şi adauge virtuţile muzicale ale formei, ansamblul rezultat constituindu-se în „instalaţii sonore”. Eliberate din servituţile referinţei la lumea vizibilă, sculpturile se încarcă de semnificaţii ce ţin de arhitectura sacră. O trimitere specială la universul creştin, în general la miturile ascensionale, are seria „Scări”. Uneori, titlurile trimit la valori culturale cu care artistul dialoghează: *Kazimir* (Kazimir Malevici), *Avenue Artaud* (Antoine Artaud) etc.

Bibliografie: Jaromir Jedliński, *Marek Chlanda*, Varşovia, 1988; Jaromir Jedliński, *Marek Chlanda – Selection für Budapest*, Łódź, Budapesta, 1990.

Christo şi Jeanne-Claude (Christo Javacheff – n. Gabrovo, Bulgaria, 1935; Jeanne-Claude – n. Casablanca, 1935 – m. New York, 2009). Artişti americani. Christo Javacheff studiază la Academia Arte Frumoase din Sofia (1952-1956), Institutul de Artă din Praga (1956) şi Academia de Arte Frumoase din Viena (1957). În 1958, împreună cu Jeanne-Claude, se stabileşte la

Paris, apoi, în 1961, la New York. Cele mai multe dintre prezenţele din galerii de artă şi muzee anunţă şi prelungesc în timp, după ce acestea au avut loc, „acţiunile” şi „evenimentele” (vezi *Happening*) artistice pe care le creează în diverse locuri ale lumii, unde semnificaţiile mărturiilor istorice, artefactele şi elementele naturale i se par a avea o dimensiune specială în actualitate. Recurgând la autoritatea consacrată a muzeului şi a galeriei de artă, artistul transferă în ordinea patrimonială ceea ce era, în cazul unui happening, supus în mod deliberat şi inevitabil eroziunii temporale. Încă de la primele sale creaţii – packages, „obiecte împachetate” din mediul apropiat al atelierului sau din ambianţa culturală şi naturală în care spiritul său cognitiv se afundă din ce în ce mai hotărât –, artistul se angajează în dezbaterea privitoare la destinul imaginii şi la condiţia artistului în perspectiva epocii postindustriale. În cea mai bună tradiţie a avangardei secolului XX, el este autorul unor propuneri artistice provocatoare prin noutate şi eflorescenţă simbolică, dar care vizează aşezarea sau reaşezarea (când acţiuni mai vechi s-au opacizat în practica cotidiană) unor punţi către cuprinsul realului. Într-un moment în care scena artistică mondială este dominată – avem în vedere începutul anilor 1960 – de forme diverse de realism, având la un pol expresia lirică sau geometrică, iar la celălalt pol realismul nemediat al tendinţelor neodada şi pop-art*, acţiunile lui Christo îşi propun să suspende pentru o clipă aparenţele unui anume obiect, ale unei anume părţi de realitate, pe care apoi, revigorate semantic, prin efectul intervenţiei sale, le restituie mediului public. În cadrul unor solemnităţi de amploare, ce solicită într-un mod deosebit atenţia a numeroşi spectatori, artistul a învelit şi a împachetat, de-a lungul anilor,

docurile din Köln, duşumelele Muzeului de Artă Contemporană din Chicago, baloane cu aer şi un copac la Eindhoven, o fântână şi un turn medieval la Spoleto, Kunsthalle din Berna, baloane cu aer la Documenta din Kassel, monumentele lui Vittorio Emmanuele şi Leonardo da Vinci din Milano, ziduri romane pe Via Veneto şi în Villa Borghese din Roma, Pont Neuf din Paris, clădirea Reichstagului din Berlin, un roi de umbrele pe coastele pacifice ale Americii şi Japoniei etc. La acestea se adaugă o cortină din material plastic peste un canion la Grand Hogback, Colorado, gardul continuu (*Running Fence*) din vergele, cablu de oţel şi nailon întins pe 24,5 mile în California, împrejmuirea unor insule cu largi suprafeţe de plastic la Biscayne Bay, Greater Miami, Florida, un ansamblu de porţi pentru Central Park din New York. O serie de proiecte aşteaptă să fie realizate. Pătruns de idealuri romantice, artistul apelează la procedee de magie pentru a îndepărta zgura rutinieră de pe lucruri şi pentru a redeştepta în noi bucuria descoperirii lumii. Darul său este o clipă de inactualitate şi mister, „arta lui”, scrie Albert Elsen în *San Francisco Sunday Examiner and Chronicle*, „este efemeră, dar îmbogăţeşte viaţa noastră cu o experienţă de neuitat”. La realizarea proiectelor sale un rol deosebit l-a avut dintotdeauna soţia sa, Jeanne-Claude. Până la moartea ei, în 2009, acţiunile şi proiectele „marca Christo” sunt realizate împreună, într-o colaborare semnificativă pentru această epocă.

Bibliografie: Christo, *Surrounded Islands, Biscayne Bay, Greater Miami, Florida 1980-1983*, New York, 1986; Christo and Jeanne-Claude, *Wrapped/Verhüllter Reichstag, Berlin 1971-1995*, Köln, 1996; Christo and Jeanne-Claude, *The Umbrellas Japan/USA 1984-1991*, Köln, 1998; David Bourdon, *Christo*, New York, 1970;

Per Hovdenakk, *Christo – Complete Editions 1964-1982*, catalog, München, New York, 1982; Yusuke Nakahara, *Christo: Works*, Tokyo, 1984; W. Spies, *Surrounded Island*, Köln, 1984.

Christoforou, John (n. Londra, 1921 – m. Paris, 2014). Pictor grec stabilit în Franţa. A studiat la Academia de Artă din Atena. Debutează în 1949 cu o expoziţie personală la Londra. Participă la expoziţiile: „Art alive”, Northampton, 1960; „Nouvelle Figuration”, Paris, 1962; „École de Paris”, Paris, 1963; „Personnages venus d’ailleurs”, Paris, 1966; „L’Age du Jazz”, Paris, 1967; „Panhellénique”, Atena, 1967; „Salon Grands et Jeunes d’aujourd’hui”, Paris, 1979; „Labirinth”, Tremblay, Laon, 1971; „Salon des Réalités Nouvelles”, Paris, 1972; „La ligne et le signe”, Mulhouse, 1974; „Aspects de la peinture expressionniste”, Saint-Quentin-en-Yvelines, 1984; „Figuration ou abstraction”, Besançon, 1984; „Le nouveau Barbizon”, Barbizon, 1987. Peste depozitele culturale secrete ce i-au parvenit din moştenirea greacă se aştern dramaticele experienţe ale secolului XX. Străvechiul cult autopocentrist răzbate în tot ce face artistul, figura umană dominând în permanenţă prim-planul compoziţiilor sale. Odată stabilizată în imagine, figura suportă descărcarea violentă a unor energii, venind deopotrivă din lăuntrul artistului şi din mediul de existenţă. Culorile pure creează contraste puternice, accentuate de prezenţa masivă a albului şi negrului. Vehemenţa cromatică şi energia amplelor linii-tuşe atestă o tendinţă expresionistă*, pigmentată de această nostalgie a figurii umane.

Bibliografie: Gérard Xuriguera, *Christoforou*, Paris, 1993.

Chuang Che (n. Beijing, 1934). Pictor taiwanez. A absolvit Facultatea de Arte a Universităţii Naţionale Pedagogice din Taiwan. Aderă la Grupul A Cincea Roată, fiind angajat de câţiva ani în renovarea arte taiwaneze. Fiind un cunoscător al patrimoniului chinez – îl însoţeşte pe tatăl său, caligraf şi cărturar al Muzeului Palatului Naţional, în peregrinările prin China, apoi în Taiwan, unde se transferă colecţiile –, înţelegea sensul păstrării în actualitate a unei legături de profunzime cu fondul tradiţiilor. De pe aceste poziţii devine o figură centrală a grupului, a efortului de găsire a unor expresii artistice durabile. În operele proprii – pictură în acuarelă şi tuş –, spiritul artei tradiţionale, ajuns la o percepţie superioară a ambianţei naturale, rămâne prezent în soluţii formale abstracte*. În 1960, ca bursier al Fundaţiei Rockefeller, vizitează Statele Unite, iar peste câţiva ani străbate mai multe ţări europene, venind în contact direct cu modul lumii occidentale de a înţelege modernitatea. Se mută în 1973 în Statele Unite, perfecţionându-şi stilul epurat de prezenţe materiale, de incidenţele concretului, dezvăluind esenţiala dimensiune a lumii materiale.

Bibliografie: Huang Tsai-lang, *The Experimental Sixties: Avant-Garde Art in Taiwan*, Taipei Fine Arts Museum, 2003.

Cid dos Santos, Bartolomeu (n. Lisabona, 1931 – m. Lisabona, 2008). Grafician portughez. După ce studiază la Şcoala de Arte Frumoase din oraşul natal, urmează cursurile Slade School din Londra (1956-1958), unde devine profesor de gravură. Participă la: Bienala „Bianco e nero” de la Lugano, 1958; „Cincizeci de artişti independenţi”, Lisabona, 1959; Trienala „Culorile gravurii”, Grenchen, 1961. Distincţii: Premiul Slade, 1957; Premiul de gravură al Fundaţiei Calouste Gulbenkian, Lisabona,

1961. Operele sale sunt editate de Grupul de Artă Londonez şi de Printmakers's Council. Stăpân pe o perfectă şi rafinată tehnică de gravare şi imprimare, artistul se poate consacra problemelor legate de dezbaterea în actualitate a destinului uman. Pe fundalul larg deschis al scenei pe care se consumă existenţa societăţii sunt proiectate chipuri şi siluete umane, purtătoare ale unui mesaj încrezător în valorile raţiunii. Permanenţa acestor aspiraţii este subliniată în paralela evocare a unor momente ale trecutului şi a unor aspecte ale lumii actuale, pândită de dezastre.

Bibliografie: Jorge Silva Melo, *Bartolomeu Cid dos Santos – por terras devastadas*, Lisabona, 2009.

Ciecierski, Tomasz (n. Cracovia, 1945). A absolvit în 1971 Academia de Arte Frumoase din Varşovia, unde a devenit profesor (1972-1985). În anii 1981-1983 a lucrat la Stedelijk Museum din Amsterdam, în 1985-1986, la Worpswede, iar în 1990-1991, la Nîmes. Participă la expoziţiile: „Metapher", Bochum, 1983; Bienala de la Sydney, 1984; „A Foksal Gallery Artists", Edinburgh, 1985; Bienala de la São Paulo, 1987; „Kunst Europa", Bonn, 1991; „Eyeshot", Copenhaga, 1991; Documenta din Kassel, 1992. Artistul se joacă cu lucrările, montând în diverse moduri dreptunghiurile tradiţionale ale tablourilor, uneori păstrând convenţia generală a unei suprafeţe-tablou, care este însă alcătuită dintr-un mozaic de alte mici tablouri. Fiecare dintre piesele componente poartă acelaşi sistem aluziv la ambianţa naturală. Nu avem de-a face cu peisaje propriu-zise, livrate de observaţie sau de memorie, ci cu „arhetipuri ale peisajului" (Wiesław Borowski), cu situări într-o realitate reţinută în datele sale conceptuale. Orizontul desparte

dominantele cromatice ale cerului, mării sau pământului, închise de regulă în severe câmpuri geometrice şi lăsând doar rareori zone în care pensulaţia liberă, spontană acuză o implicare emoţională. Uneori, montajul tablourilor nu mai urmează cunoscuta disciplină a expunerii pe suportul mural, ci oferă grămezi de pânze, adunate direct pe podea, cu trimiteri directe la procedeele instalaţiei*.

Bibliografie: Wiesław Borowski, *Tomasz Ciecierski*, catalog, Galeria Foksal, Varşovia, 1992.

Čihánková-Semianová, Jarmila (n. Roštín, 1925). Artist decorator ceh. Între anii 1949 şi 1950 studiază la Şcoala Superioară de Arte şi Meserii din Praga. Experienţele în domeniul picturii şi graficii, contactul cu arhitectura, abordată prin prisma decoraţiilor de interior, o conduc firesc spre o artă globală, al cărei subiect este spaţiul. Îgn cazul ei putem vorbi mai curând despre propuneri de „ambianţă" decât despre tapiserii. Contactul cu arhitectura se reflectă în opţiunea pentru geometriile clare şi în utilizarea materialelor netradiţionale (mase plastice, oţel etc.), a unor suprafeţe modulate care organizează ansamblul, zonele cromatice fiind controlate de limitele formei geometrice. Membră a clubului de artă concretă* şi a „Grupului 4", artista priveşte arta ca pe o componentă socială de mare importanţă, încercând, prin calităţile estetice ale mediului, în care artele decorative au un rol foarte important, să lupte cu monotonia şi depersonalizarea unei ambianţe dominate de obiectul industrial.

Bibliografie: Arsén Pohribný, *Klub konkrétistů*, Galerie Vysočiny, Jihlava, 1968.

Cinetism. Direcţie în arta modernă însumând o serie de tendinţe, curente şi grupări preocupate de reprezentarea sau implicarea mişcării în artele vizuale. Pe de o parte, mai legate de mijloacele tradiţionale sunt demersurile ce tind spre iluzia mişcării, prin procedee optice (avându-şi originile în curente ca futurismul* şi cubismul*, în care obiectul în mişcare sau perceput simultan, ca într-o mişcare de rotaţie, devenea tot mai mult un pretext pentru reprezentarea mişcării înseşi). În op-art*, în lucrările lui Vasarely*, Soto, Steele, Riley*, ale membrilor grupării franceze GRAV*, ale lui Agam* etc. se reprezintă mişcarea ca fenomen pur, eliberată total de suportul figurativ, bazată pe calităţile dinamice ale unor raporturi cromatice şi formale. Pe de altă parte, şi acesta pare a fi teritoriul specific cinetismului, există acele creaţii care încorporează fizic mişcarea sau se constituie într-un proces cinetic (mecanic, luminos etc.). La rândul său, acest domeniu al dinamismului concret îşi are diviziunile sale, cu graniţele elastice şi fragile, majoritatea artiştilor preocupaţi de aceste probleme experimentând diverse modalităţi ale cinetismului. Mobilurile care îi aduc spre aceste experimente sunt la rândul lor diverse. Uneori avem de-a face cu o prelungire a frondei dadaiste* – artişti ca Tinguely*, Man Ray*, Munari*, Bury* preluând cu sens ironic, parodic sau apologetic, pesimist sau optimist metafora maşinii. Alteori, ca la Calder*, Len Lye, Takis, Rickey, Vardanega, animarea mecanică sau cu forţe naturale (şi efecte imprevizibile) marchează deschiderea spre aleatoriu şi ludic. De la Bauhaus*, trecând prin preocupările lui Moholy-Nagy*, provine o direcţie vizând mai ales realitatea plastică în sine. Un teritoriu anexat mai recent este cel al mişcării luminoase – fie că obiectele (puse în mişcare într-un mod sau altul) sunt

înzestrate cu efecte luminoase, fie că impresia mişcării e creată de emanaţii luminoase ritmice, fie că, în sfârşit, operele se nasc din proiecţii de lumină (ca la Le Parc, membrii Grupului N* din Italia etc.). Aceste preocupări duc în mod firesc la o artă-spectacol, la construcţii de ambianţă (sala-program de la expoziţia din 1966 a membrilor Zero Gruppe*; *Otophonium*-ul lui Hermann Goepfert, 1962; *Turnul informaţional* al lui Schöffer* etc.). Asistăm, ca şi în cazul saltului de la expresionismul* abstract (legat încă de opera finită) la action painting*, la o deplasare a interesului dinspre obiectul estetic spre experienţa estetică. Reţinem dintre foarte numeroşii artişti care experimentează în acest domeniu câteva nume mai cunoscute – Schöffer, Klein*, Pešánek, Wilfred, Vardanega, Platanik, Malina, Munari, Sidenius, Demarco, Dantu, membri ai Gruppo T*, Gruppo N, GRAV*, Zero Gruppe, şi lista ar fi putut continua cu artişti aparţinând generaţiilor mai tinere. Preocuparea pentru mişcarea ca dimensiune a realităţii, pe de o parte, şi ca dimensiune a operei de artă, pe de altă parte, urcă în timp până în epocile cele mai vechi. Se poate aminti în treacăt că sincretismul spre care converg diversele tendinţe moderne, vizând ambientul, spectacolul, acţiunea, reîntâlnesc originarul sincretism primitiv (în care obiectul artistic nu era izolat şi nici conservat dincolo de consumarea emoţiei, o emoţie de alt tip decât cea estetică modernă). Se pot cita preocupările din Antichitate (statuetele articulate), marionetele Extremului Orient, automatele bizantine şi arabe, ale Evului Mediu european, ale Renaşterii şi manierismului (create pentru serbările religioase şi de curte, pentru carnavaluri), ceasurile cu marionete. Mişcarea, acest element al vieţii, a stârnit de fapt interesul artiştilor dintotdeauna, iar mituri pe care le regăsim

în areale culturale foarte întinse vorbesc despre obiectul de artă însufleţit sau numai dotat cu capacitatea mişcării. Arta contemporană s-a depărtat, în cea mai mare măsură, de semnificaţia metafizică a mişcării. Demersul său se leagă de revoluţia maşinii, de noua accepţie a temporalului, pornind de la timpul-durată bergsonian, timpul ca evoluţie şi mobilitate, de la teoria relativităţii, de la cercetările din psihologie, de la toată dinamica pe care civilizaţia tehnică a impus-o ambianţei şi existenţei cotidiene. Este vorba despre o artă ce încearcă să depăşească transpunerea tradiţională a temporalului în spaţial, spre a-l implica direct în operă, ca în artele cărora temporalitatea le e dimensiune specifică (muzica, literatura, dansul, cinematograful). Detaşarea de suportul figurativ, tendinţa spre *reprezentarea fenomenului*, şi nu a obiectului au contribuit la rândul lor la orientarea artei moderne spre zonele experimentului, care nu se separă net de căutările în zonele de interferenţă cu cibernetica (vezi *Computer art*) sau, la alt pol, de happening* şi arta gestuală (vezi *Action painting*).

Bibliografie: Josef Albers, *Interaction of Color*, Londra, 1963; J.A.M. Hove, *On eye movement*, Cambridge, 1964; G. Metzger, *Auto-destructive Art*, Londra, 1965; Braun, Gadney, Popper, Stedman, *Four Essays on Kinetic Art*, Londra, 1966; Frank Popper, *Naissance de l’art cinétique*, Paris, 1967; F. Malina (ed.), *Kinetic Art. Theory and Practice*, New York, 1974.

Ciubotaru, Florin (n. Focşani, 1939). Pictor român. A absolvit în 1963 Institutul de Arte Plastice „N. Grigorescu” din Bucureşti, unde a studiat cu Baba* şi Ştefan Constantinescu. Participă la expoziţiile: „13”, Sala Kalinderu, Bucureşti, 1964; Bienala de

gravură, Ljubljana, 1969; Bienala de la Capri, 1971; „Portretul”, Bucureşti, 1975; Bienala de la Rijeka, 1976; Bienala de la Cagnes-sur-Mer, 1979; Grupul 9+1, Bucureşti, 1981, 1982, 1990; „Ştiinţa/Arta”, Bucureşti, 1985; Bienala de la São Paulo, 1986; Bienala de la Ankara, 1992; Bienala de la Tournai, Belgia, 1993; UNESCO, Bucureşti, 1994; „Ziua Mondială a Culturii”, Bucureşti, 1995. Lucrările de început, figurative, anunţă interesul său pentru echilibrul suprafeţei, pentru menţinerea materialului vizual într-o legitate armonică. Fiecare element component – e şi cazul tapiseriei monumentale, realizată pentru Teatrul Naţional din Bucureşti în anii 1969-1979 (în colaborare cu Şerban Gabrea) – este controlat de principii ordonatoare, identificate mai ales în structura cromatică a tabloului. Cu vremea, rămâne acest efort de armonizare, aluziile la lumea obiectuală se estompează, compoziţiile căpătând un grad tot mai accentuat de abstracţie*. (Vezi fasciculul III, planşa 41)

Bibliografie: *Florin Ciubotaru*, album, Bucureşti, 2009.

Ciuclea, Ciprian (n. Timişoara, 1976). Artist vizual român. A studiat la Facultatea de Arte şi Design, Universitatea de Vest din Timişoara (1995-1999), unde a urmat şi masteratul (1999-2001). Director IEEB (Bienala Internaţională de Gravură Experimentală). Expoziţii personale: „Sediment de memorie 2”, Saitama Modern Art Museum, Japonia, Québec, Canada, 2006; „Monolog-Dialog”, Hospital de Santiago, Cuenca, Spania, 2008; „I love Bach”, Galeria de Artă Contemporană Calina, Timişoara, 2009; „Descriptio”, Galeria de Artă Contemporană a Muzeului Naţional Brukenthal, Sibiu, 2009; „Efectele procesului de interpretare a obiectului asupra unei priviri obiective”, Galeria Recycle Nest, Bucureşti, 2010; „Linişte aparentă”, D. Manuel

Palace, Evora, Portugalia, 2011; „Eroziune (după teoria derivei continentelor)”, Platforma, Muzeul Naţional de Artă Contemporană, Bucureşti, 2013; „Interval Deschis”, Aiurart – Spaţiu de Artă Contemporană, Bucureşti, 2014. Expoziţii de grup: International Biennial of Engraving, Acqui Terme, Italia, 2003, 2006; International Art Biennial – Vertical Horizon, Gliwice, Polonia, Iowa International Art Exhibition, SUA, 2004; Beijing International Art Biennial, 2005; International Printmaking Biennial of Douro, Portugalia; *Scanned Identity* în „Seven Terraces to open World” project, Sanaa Kubus, Essen, Germania, Maximo Ramos Printmaking Biennial, Ferol, Spania; Xylography – Stylistic Matrix IV, Durango, Mexic, 2010; International Silkscreen Triennial, Tokyo, 2011; „Posibil-Nesigur”, Galeria de Artă Contemporană Calina, Timişoara; International Print and Drawing Triennial, Bangkok, Thailanda, 2012. Distincţii: Honorary Award, „Manu Propria” International Drawing Biennial, Tallinn, Estonia, 2009; Premiul Fundaţiei Teoartis, Evora, Portugalia, 2008; Marele Premiu, 21 Maximo Ramos Award, Ferrol, Spania, 2010. Cu o mobilitate extremă, se consacră căutării unor noi forme de expresie, atât în genurile tradiţionale, cum este gravura, dar şi unor modalităţi experimentale, cum sunt montajele video şi instalaţiile* multimedia. Imaginea, în aceste condiţii, are un deosebit impact asupra privitorului. Experienţele de atelier sunt prelugite în mod firesc spre iniţiative curatoriale, care îmbogăţesc viaţa artistică în general, iar în particular aduc noi provocări de care spiritul său în permanentă alertă are nevoie.

Bibliografie: *Installationen*, Video, Grafik 2008-2011, texte de Liviana Dan, Adriana Oprea, Alexandra Titu, Adrian Guţă, fotografii: Valeriu Şchiau, Ciprian Chirileanu, Essen, Germania,

2012; *Eroziune/După teoria derivei continentelor*, text de Simona Dumitriu, editare video Ştefan Bandalac, sunet Ciprian Ciuclea, Bucureşti, 2013.

Ciucurencu, Alexandru (n. Ciucurova, Tulcea, 1903 – m. Bucureşti, 1977). Pictor român. Se iniţiază în pictură lucrând ca ucenic al zugravului Mihail Paraschiv din Tulcea (1916). Studiază la Şcoala de Arte Frumoase din Bucureşti (1921-1928), cu profesorii G.D. Mirea şi Ressu*. După ce lucrează un timp împreună cu grupul de artişti ce formau Şcoala de la Baia Mare, se îndreaptă spre Paris, studiind la Academia Julian şi în atelierul lui Lhote*. În 1948 devine profesor, apoi rector (1957-1968) la Institutul de Arte Plastice „N. Grigorescu" din Bucureşti. Distincţii: Laureat al Salonului Oficial, 1930; Premiul de Stat, 1955; Premiul Ion Andreescu al Academiei Române, 1956; Membru al Academiei Române. Hotărâtoare pentru constituirea viziunii sunt nostalgiile spaţiului vast al Deltei Dunării, cu orizonturi calme, monocrome, deschise generos visului şi meditaţiei şi, totodată, sugestiile din climatul artistic parizian, în special îndemnurile spre rigoare, spre construcţie, spre picturalitate ale lui Lhote. Din mulţimea de orientări ale perioadei postimpresioniste, ce vor alcătui cu un termen destul de larg Şcoala din Paris (vezi *École de Paris*), important pentru tânărul artist rămâne efortul de a face din pictură un mod de comunicare mai directă între sensibilitatea creatorului şi realitate. Temperament solar, colorist de un rar patetism, el se lasă captivat de armoniile între culori, logica fiecărui tablou decurgând din aceste raporturi între tonurile calde şi reci, între suprafeţele luminate şi întunecate – din legi pur picturale. El nu va adopta însă abstracţia* lirică sau compoziţia orfică*, pentru

că delivrarea acutei sale sensibilităţi se produce pe fondul sistematizării şi raţionalizării elementelor realului. În peisaje şi naturi statice, pictorul prelucrează materialul vizibil, eliminând tot ce poartă semnificaţii mărunte sau laterale, şi reţine elementul esenţial care poate apoi să refacă, în imagine, ansamblul din care provine. El găseşte o formulă cromatică ce nu lasă să se întrevadă concreteţea pastei, ci o obligă pe aceasta să funcţioneze ca un stimul luminos, mai aproape, evident, de condiţia afectivă a organizării tabloului. În compoziţii de inspiraţie istorică (*Ana Ipătescu*, 1949, *1 Mai liber, 1958*), în portrete (*Autoportret*, 1933; *Mama artistului*, 1940; *G. Călinescu*, 1952), artistul dovedeşte aceeaşi forţă de sinteză, dorinţa de simplitate a imaginii.

Bibliografie: Ionel Jianu, *Alexandru Ciucurencu*, Bucureşti, 1958; G. Oprescu, *Alexandru Ciucurencu*, Bucureşti, 1962; Dan Grigorescu, *Ciucurencu*, Bucureşti, 1965; Mircea Deac, *Alexandru Ciucurencu*, Bucureşti, 1977.

Ciuikov, Semion Afanasievici (n. Pişpek, 1902 – m. Moscova, 1980). Pictor kîrgîz. A studiat în atelierul lui N. Hludov, în Alma-Ata, şi la Institutul Superior de Artă şi Tehnică – Vhutein, din Moscova (1924-1930). A funcţionat ca profesor la Academia de Arte (1930-1932) şi Institutul de Artă din Moscova (1947-1948). Operele sale au fost prezentate la Bienala de la Veneţia, 1956. Este autorul cărţilor: *Imagini din India*, 1956; *Însemnările unui artist*, 1962; *Jurnal italian*, 1966. În peisajele şi portretele sale evocă îndeosebi realităţile ţării natale. Un colorit proaspăt, cu intensităţi neaşteptate, aduce în lumină oameni şi locuri de care se simte legat. În cerurile coborâte peste orizonturile joase, în veşmintele personajelor, în alcătuirea caselor inundă nostalgice

şi rafinate tonuri de albastru, perfect armonizate cu tonurile calde apărute adeseori în prim-planul imaginii.

Bibliografie: A. Bogdanov, *S.A. Ciuikov*, Leningrad, 1970.

Clavé, Antoni (n. Barcelona, 1913 – m. Saint-Tropez, 2005). Pictor spaniol. După ce frecventează cursurile Şcolii de Arte Frumoase din Barcelona la seral, în 1939 se îndreaptă spre Paris, unde se afirmă ca novator în domeniul plasticii spectacolului – teatru, operă, balet, concerte –, continuând totodată să picteze şi să deseneze. Distins cu: Premiul Hallmark, New York, 1948; Premiul UNESCO pentru gravură la Bienala de la Veneţia, 1956; Premiul Matarossa, la Bienala de la São Paulo, 1957; Premiul Muzeului Kamakura, la Bienala de grafică de la Tokyo, 1958. Sensibil la mutaţiile suferite de imagine în cadrul artei moderne, el introduce în spaţiul scenic o serie de repere plastice care punctează discursul literar şi melodic, precum şi fluxul mişcării (de notat sunt în special decorurile şi costumele realizate pentru compania de balet Roland Petit). În pictură şi gravură, atenţia îi este reţinută de chipul unor bufoni, de peisaje şi naturi statice. Culoarea este bogată, fulgurantă, agitată de lumini violente şi de linia masivă a desenului. Încărcate şi neliniştite, compoziţiile sale se situează în prelungirea barocului iberic. Artistul a ilustrat şi unele cărţi, printre care *Gargantua* de Rabelais (1955). În anii 1964-1965 a realizat un ciclu de pictură, litografie şi gravură dedicat lui El Greco.

Bibliografie: *Antoni Clavé: Photographs*, Barcelona, 1998.

Clemente, Francesco (n. Napoli, 1952). Pictor italian. Din 1970 studiază arhitectura, în 1973-1974 călătoreşte în India şi Afganistan. Din 1980 îşi împarte timpul între Roma, Madras şi New York. Expoziţii de grup: Bienala de la São Paulo, 1975; Bienala Tineretului, Paris, 1977; „Arte Cifra”, Köln, 1979; „Europe 79”, Stuttgart, 1979; Bienala de la Veneţia, 1980; „Westkunst”, Köln, 1981; Documenta din Kassel, 1982; „Zeitgeist”, Martin Gropius House, Berlin, 1982; „Recent European Painting”, Guggenheim Museum, New York, 1983; „An International Survey of Recent Painting and Sculpture”, New York, 1984; „Europe/America”, Ludwig Museum Aachen, 1986. Înscris în general pe linia promovată de neoexpresionism, de „noii sălbatici” (vezi *Neue Wilde*), pictorul acordă o atenţie deosebită materialului figurativ, destul de variat – fiinţe umane, baloane, imagini ale globului terestru etc. Deşi adept al unei expresii directe, artistul nu permite o prea largă expansiune a gestului, care ar tulbura ordinea şi coerenţa formei, ci construieşte cu multă fineţe detaliile şi ansamblurile, mizând pe semnificaţiile pe care aceste forme le poartă. De aici, o anume stare de irealitate, apropiată procedeelor suprarealiste[*].

Bibliografie: R. Crone (ed.), *Francesco Clemente: Pastelli 1973-1983*, catalog, National galerie Berlin a.a., München, 1984; M. Auping, *Francesco Clemente*, catalog, The John and Mable Ringling Museum of Art, New York, 1985.

Cobra. Grup artistic şi revistă apărute după al doilea război mondial (1948-1951) în ţările nordice, ca încercare de desprindere de spiritul Şcolii de la Paris (vezi *École de Paris*), căruia i se opun valori specifice acestor zone culturale ale Europei. Denumirea Cobra a rezultat din alăturarea iniţialelor a

trei dintre capitalele nordice: *Co*penhaga, *Br*uxelles şi *A*msterdam. În 1948 se produce apropierea dintre grupul experimental olandez, ce publică revista *Reflex*, şi are printre promotori pe Appel*, Constant, Nieuwenhuys şi Corneille*, şi grupul abstract suprarealist danez, în frunte cu Jorn*. În acelaşi timp, poetul belgian Christian Dotremont şi pictorul Alechinsky* au ideea fondării unei „Internaţionale de artă experimentală”. Prin reunirea artiştilor din cele trei ţări apare grupul Cobra. La mişcare mai aderă danezii Pedersen*, Egill Jacobsen, Ejler Bille, Heerup*, Else Alfelt, Sonja Ferlov, Erik Thommesen, Erik Ortvad, Mogens Balle, islandezul Svavar Guðnason, olandezii Anton Rooskens, Theo Wolvecamp, Jan Nieuwenhuys, Eugène Brands, Lucebert, Lotti van der Gaag, Shinkichi Tajiri, belgianul Reinhood, francezul Jacques Doncet, germanii William Gear, Karl Otto Gölz, suedezul Svanberg*. Surpriza produsă de manifestările grupului Cobra – expoziţiile de la Stedelijk Museum din Amsterdam (1949), de la Palais des Beaux-Arts din Liège (1951) şi cele organizate la Paris de criticul de artă Michel Ragon – se explică prin libera afirmare a unor talente puternice, a unor temperamente artistice impetuoase. Activitatea sistematică, esenţială a grupului Cobra s-a desfăşurat puţini ani, dar ecoul în epocă a fost considerabil, în primul rând datorită efortului exemplar de definire a personalităţii culturale a unor popoare, ceea ce oferea totodată şansa ieşirii din vidul uniformizator, „internaţional”, cultivat în capitala Franţei. Negând formele academiste, artiştii din grupul Cobra regăsesc surse de inspiraţie în arta populară vikingă şi eschimosă. În verva decorativă a grupului recunoaştem o tensiune barocă, trecută prin filtrul expresionismului* nordic. Culorile agitate, soluţiile plastice libere de orice convenţie,

motivele care citează un patrimoniu cultural specific duc spre individualizarea artei şi a programului acestui grup. La prestigiul său au contribuit şi cele 10 numere din revista *Cobra*, precum şi seria „Biblioteca Cobra”. După ce grupul îşi încetează existenţa, unele expoziţii – cum sunt cele de la Paris, în 1961, sau de la Muzeul Luisiana din Danemarca, în 1966 – menţin interesul pentru creaţia artiştilor de la Cobra, citată ca sursă a unor direcţii artistice ce apar începând cu anii 1960.

Bibliografie: Revista *Cobra*, 1948-1951, Bruxelles; *Bibliotèque de „Cobra”* (15 monografii), Copenhaga, 1950; Willemijn Stokvis, *Cobra*, Paris, 1988.

Cocea, Maria (n. Bucureşti, 1935). Sculptor român. A studiat arta monumentală la Institutul de Arte Plastice „N. Grigorescu” din Bucureşti (1954-1961), în clasa lui Ştefan Constantinescu. Lucrările sale au fost prezentate la expoziţia internaţională „Plastik und Blumen” de la Berlin, 1975, 1977. Distinsă cu Premiul pentru sculptură al Uniunii Artiştilor Plastici din România (1966, 1973). Într-o primă etapă, materialul preferat este piatra. Roca fiind cioplită cu o anume fervoare, volumele se arată suple, pline de graţie, despovărate, pentru a prelua sarcina reprezentării unor chipuri umane, evocatoare ale realităţii imediate sau istorice. În ultimii ani a expus mai ales lucrări realizate în ipsos şi asupra cărora intervine cu diferite culori. Personajele au un plus de încărcătură metaforică şi se dezvoltă suportând acţiunea corozivă a luminii, ceea ce le face să se înfăţişeze într-un foarte pronunţat amestec de tragism şi ironie. Oricâtă ambiţie narativă ar pune în lucrările sale, artista ştie să găsească optima înscriere în spaţiu a formelor

sculpturale, sustrase materiei informe şi încredinţate unui nivel superior al comunicării.

Codina, Marie-Thérèse (n. Biarritz, 1926 – m. 2013). Artist decorator francez. Studiază la Institutul de Arte Frumoase din Barcelona (1950-1955), apoi la Paris, unde colaborează cu mai mulţi arhitecţi – Bohigas, Martorell, MacKay. Din 1960 se stabileşte cu atelierul lângă Saint Cugat del Vallès. Participă la: Bienala de la Lausanne; „Arachnée ’70”, „Synthèse d’une Décade”, Barcelona, 1969; Trienala Kunsthandwerk, Stuttgart, 1969. Creaţia sa este influenţată de şcoala de tapiserie catalană, aducând însă o notă personală. Părăseşte tapiseria parietală pentru a crea obiecte tridimensionale, cu forme în care insolitul şi rigoarea se întâlnesc cu naturaleţe. Angajează lumina în interiorul obiectelor, creând transparenţe, şi utilizează plasticul raport între fluiditatea şi rigiditatea materialelor. Ca mulţi alţi creatori moderni de tapiserie, foloseşte pe lângă fire naturale sau artificiale (toarse, netoarse, răsucite, înnodate, împletite) diverse materiale – metal, piatră etc. – menite să mărească plasticitatea efectelor.

Codreanu, Irina (n. Bucureşti, 1896 – m. Nogent-sur-Marne, 1978). Sculptor român. Studiază la Academia de Arte Frumoase din Bucureşti (1915-1918) cu profesorii Dimitrie Serafim, Ipolit Strâmbu şi Cecilia Cuţescu-Storck şi la Academia Grande Chaumière din Paris (din 1919, când se stabileşte în Franţa), sub îndrumarea lui Bourdelle*. În anii 1924-1928 lucrează în atelierul lui Brâncuşi*. Colaborează la revistele de avangardă din ţară (*Contimporanul**, *Integral** etc.) şi participă la

expoziţiile organizate de asociaţia Arta*. Expune la Bienala de la Veneţia, 1939. Distinsă cu: Medalia de argint a oraşului Paris, 1968; Marele Premiu al Salonului internaţional de pictură, sculptură şi artă decorativă feminină de la Paris, 1970; Marele Premiu la Bienala internaţională de la Vichy, 1978; Titlurile de Cavaler al Ordinului Artelor şi Literelor 1969 şi Ofiţer al Ordinului Artelor şi Literelor, 1977, acordate de statul francez. Influenţa lui Brâncuşi este vizibilă în câteva lucrări de început (*Eileen*, *Sirena*, *Fecioara*, *Pasărea*, câteva torsuri) care prezintă volume monolitice, stilizate. Treptat, artista acordă o mai mare atenţie detaliilor fizionomiei şi drapajului, ceea ce ne aminteşte de anii săi de studiu cu Bourdelle. Sculpturile sale dobândesc capacitatea de a reţine esenţialul într-o anumită figură (*Ion Codreanu*, *Daria*, *Constantin Brăiloiu*, *Minou Drouet*, *Charles Munch*) sau de a sesiza raportul între mişcarea şi statismul corpului uman, adeseori purtător al unei expresii alegorice (*Graţie*, *Orizont*, *Muzica*, *Persefona*).

Bibliografie: Simona Nistor, *Irina Codreanu*, Bucureşti, 1979.

Colaj (*coller* – a lipi). Modalitate de creaţie având la bază introducerea, *lipirea*, în structura unei opere de artă a unor obiecte – hârtie colorată, bucăţi de ziar etc. – luate din mediul înconjurător. La început – primele colaje le fac în 1912 pictorii Braque* şi Picasso* –, această imixtiune a „obiectelor găsite” răspundea nevoii de a restitui imaginii capacitatea de referinţă la real, devenită inoperantă, paradoxal, prin programul de analiză ştiinţifică a vizibilului, practicat de cubism*. Luate din cea mai fierbinte actualitate – texte de ziar, cifre semnificând aspecte cotidiene etc. –, elementele anexate materialelor

tradiţionale ale picturii îşi lărgesc curând aria, îndeosebi după ce Marcel Duchamp* inaugurează prezentarea de obiecte „gata făcute” (vezi *Ready-made*) şi după ce viaţa artistică europeană cunoaşte experienţa montajelor dadaiste* (Schwitters* ş.a.) şi manifestările de tip constructivist*. Din tehnica folosită în *collage* s-au desprins ulterior alte tehnici de intervenţie asupra imaginii, cum ar fi *décollage* (*décoller* – a dezlipi), *déchirage* (*déchirer* – a rupe), *découpage* (*découper* – a tăia), *brûlage* (*brûler* – a arde). În perioada postbelică, atunci când montajul a început să vizeze crearea unei structuri spaţiale, a unei lucrări în trei dimensiuni – peste experienţele amintite s-au suprapus diferite căutări realiste, în special pop-art*, care operează cu precădere asupra obiectelor produse de om, în condiţiile dezvoltării noilor tehnologii –, termenul folosit pentru a-l defini este *assemblage* (*assembler* – a îmbina, a asambla). Modalitatea asamblajului este folosită deopotrivă în câmpul creaţiei artistice şi în procesul de învăţământ din diferite şcoli, unde este menit să stimuleze creativitatea copiilor, încurajaţi să descopere relaţiile şi semnificaţiile obiectelor ce compun mediul lor de existenţă.

Bibliografie: H. Janis, R. Blesh, *Collage*, New York, 1962; H.H. Arnason, *Collage*, Princenton, 1966; K. Eid, R. Hakon, *Collage und Collagieren*, Köln, 1990; D. Waldman, *Collage und Objektkunst vom Kubismus bis heute*, Köln, 1993.

Colâbneac, Alexei (n. Drepcăuţi, Hotin, 1943). Grafician din Republica Moldova. A studiat la Colegiul de Arte Plastice „A. Plămădeală” din Chişinău, cu A. David (1962), şi Academia de Arte Frumoase din Leningrad (1971), atelierul lui Pahomov.

Participă la unele manifestări internaţionale la Sofia (1976), Nicosia (1978), Mexico (1981), Plovdiv (1984), Helsinki, Tokio (1988) şi Burghenland (1989). De mai mulţi ani este profesor la Institutul de Arte din Chişinău. A realizat mozaicul din interiorul Casei de Cultură din Anenii Noi (1974, în colaborare cu Gh. Vrabie). Distincţii: laureat al Premiului Tineretului din Moldova (1977). Cultivată îndelung, linia îşi dezvăluie capacităţile fomative, în dependenţă imediată faţă de structurile narative ale imaginii. Cu astfel de însuşiri, liniile şi semnele grafice pot angaja un subtil dialog cu materialul figurativ sau simbolic aflat în operele literare ce urmează a fi ilustrate sau în construcţiile independente din grafica de şevalet. Dincolo de aceste atribuţii, ductul grafic susţine un discurs ce traduce, în tribulaţiile sale, frământările din universul lăuntric al artistului. Elegantă, degajată de rigorile reprezentării, linia poartă în sine un evident bagaj expresiv.

Colour-field painting (câmp de culori). Sintagmă folosită de Clement Greenberg în anii 1950-1960 pentru a caracteriza, la început, pictura unor artişti ca Rothko*, Newman* şi Clyfford Still, pentru ca apoi sub această denominaţie să fie aşezate şi operele unei noi generaţii de artişti – între care Noland*, Frankenthaler*, Louis* – care practică o pictură din pete ample de culoare, dispuse în tente plate, active în acelaşi plan, în care uneori îşi fac apariţia principii raţionaliste, ordonatoare. În 1964, pentru a defini aceleaşi realităţi stilistice, acelaşi critic vorbeşte de post-painterly abstraction*, într-o expoziţie pe care o organizează la Los Angeles County Museum. Sintagma întâlneşte conceptul de *hard-edge**, lansat de Jules Langsner, ca şi pe acela de *systemic painting*, utilizat de Lawrence Alloway.

În epocă, colour-field nu insistă asupra severităţii formei geometrice, cum se va întâmpla în minimalism*, putând susţine sarcini afective, tutelate de expresionismul abstract*.

Colta, Onisim (n. Baia Sprie, 1952). Pictor şi scenograf român. A absolvit în 1976 Academia de Arte Vizuale „Ion Andreescu” din Cluj-Napoca, unde a învăţat cu Paul Sima. A participat la expoziţiile: „Corpul uman”, Arad, 1979; „Estetica urbană”, Arad, 1980, 1986; Concursul internaţional de desen „Joan Miró”, Barcelona, 1981, 1982; „Medium”, Sf. Gheorghe, 1981, 1994; Bienala de la Valparaíso, 1985; „Spaţiul oglindă”, Bucureşti, 1996; Bienala de la São Paulo, 1987; Expoziţia de grafică Yokohama, 1992. Distincţii: Marele Premiu al Uniunii Artiştilor Plastici din Arad, 1998. Îndelungul exerciţiu de observare a realităţii se finalizează în picturi şi desene, ca şi în compoziţiile destinate spaţiului scenografic. Prestigios în datele sale imediate, concretul e însoţit în permanenţă de un abur metafizic şi lasă uneori să transpară aspecte neaşteptate, cum ar fi fragmente din iconografia bizantină, care modifică imaginea ce părea să aparţină inventarului îngheţat al investigaţiei. Pictorul înregistrează ceea ce-i oferă pasionatul periplu prin lumea materială, încrezător în capacitatea figuraţiei de a se menţine în centrul comunicării. (Vezi fasciculul III, planşa 28)

Bibliografie: *Onisim Colta*, Iaşi, 2010.

Colvin, Marta (n. Chillán, 1907 – m. Santiago de Chile, 1995). Sculptor chilian. Studiază la Şcoala de Arte Frumoase din Santiago. Din 1948 călătoreşte în Franţa şi Anglia,

desăvârşindu-şi formaţia în preajma unor sculptori ca Zadkine*, Moore*, Laurens*. Revenită în ţara natală (lucrează ca profesoară la Şcoala de Arte Frumoase din Santiago), acordă tot mai multă atenţie tradiţiilor sud-americane, viziunii şi concepţiei formale din arta populară. Forme geometrice puternice, dreptunghiulare, amintind de cristalizările minerale, se organizează în jurul unui ax, alcătuind o eflorescenţă aspră, în care plăcerea improvizaţiei, a rimelor spaţiale neaşteptate se păstrează intactă. Artista traduce influenţe din constructivism* în limbajul simplu al formelor regăsite deopotrivă în arta populară şi în conformaţiile reliefului muntos al ţării sale.

Margarita Schultz, *La obra escultórica de Marta Colvin*, Santiago, 1993.

Computer art (artă executată la computer). La mijlocul anilor 1970, o serie de artişti şi ciberneticieni experimentează producerea mecanică de lucrări cu atribute artistice, prin introducerea unor programe speciale în computer. La încercările de a crea astfel poezie, muzică şi film se adaugă cele care vizează domeniile graficii, sculpturii, picturii şi artelor decorative (William A. Fetter, Manfred R. Schroeder, Georg Nees, Sam Schmitt, Leslie Mezei, Jack P. Citron, John Whitney, A. Michael Noll, Herbert Franke, Alan Sutcliffe, J.L. Alexanca). Sunt de asemenea de semnalat unele creaţii colective, cum ar fi cele realizate de Computer Technique Group din Tokyo sau de Grupul Ars Intermedia din Viena. Un rol important în afirmarea artei făcute de computer l-au avut expoziţiile organizate de Jasia Reichardt („Cybernetic Serendipity”, Londra, 1968) şi Käthe Schröder („Computer Art – on the Eve Tomorow”,

Hanovra, 1969, itinerată apoi în mai multe oraşe din lume). De excepţională importanţă în designul industrial, unde are de satisfăcut o serie de funcţii şi particularităţi materiale comensurabile, computerul produce lucrări omologabile ca lucrări de artă numai în măsura în care programul care i se dă conţine elemente creatoare, premise care să răzbată în expresia formulată de maşină. Neparticiparea directă, absenţa implicării afective, a imprevizibilei sarcini transmise operei în condiţiile elaborării ei cu mijloace tradiţionale scot computer art-ul din ordinea comentariului adecvat istoriei şi criticii de artă, plasând acest gen de lucrări în cadrul dezbaterilor privitoare la relaţiile noi dintre tehnologie şi artă, la destinul civilizaţiei de azi şi de mâine.

Bibliografie: Jasia Reichardt, *The Computer in Art*, Londra, New York, 1971; Herbert W. Franke, *Computer Graphics – Computer Art*, Londra, New York, 1971; Jasia Reichardt (ed.), *Cybernetics, Art and Ideas*, Londra, 1971.

Consagra, Pietro (n. Mazara del Vallo, 1920 – m. Milano, 2005). Sculptor italian. Studiază la Academia de Arte Frumoase din Palermo (1938-1944). Cofondator al grupului Forma şi al revistei *Forma 1* de orientare nonfigurativă, Roma (1949). Participă la: Bienala de la Veneţia, 1950, 1952, 1956, 1960, 1962; Bienala de la Middelheim-Anvers, 1953; Bienala de la São Paulo, 1955; Documenta din Kassel, 1959, 1964; „Decade”, 1954, 1964; Londra, 1964. Distincţii: Premiul II Bienala de bronzuri mici, Padova, 1955; Premiul Metalurgica, Bienala de la São Paulo, 1955; Premiul Einaudi, Bienala de la Veneţia, 1965; Menţiune de onoare, Pittsburgh, 1958; Premiul criticii belgiene, Bruxelles, 1958; Premiul I, Rimini, 1959; Marele Premiu pentru sculptură,

Bienala de la Veneţia, 1960. După o perioadă în care domină tomurile austere (*Totemul eliberării*, 1947; *Monumentul partizanului*, 1947; *Omagiu lui Boccioni*, 1949), evoluează spre o sculptură în care raportul între subansambluri înseamnă o permanentă confruntare între rigoarea geometrică şi impreviziunea unor forme tăiate liber. În seria „Colocvii", panourile verticale de lemn sau de metal sunt erodate, traforate, suprapuse, în aşa fel încât iau aspectul unor reliefuri abstracte*, decorative, cu deschideri neaşteptate ce lasă în suspensie cea de-a treia dimensiune. În 1952 a publicat studiul *La necessitŕ della scultura* (*Necesitatea sculpturii*), ca un răspuns dat sculptorului italian Arturo Martini*, care declarase că „sculptura este moartă".

Bibliografie: Umbro Apollonio, *Pietro Consagra*, Roma, 1956; Giulio Carlo Argan, *Pietro Consagra*, Neuchâtel, 1962.

Constantin, Dana (n. Târgu-Mureş, 1962). Pictor român. A studiat la Institutul de Arte Plastice „Ion Andreescu" din Cluj-Napoca (1982-1988). Expoziţii personale: Galeria Helios, Timişoara, 1995; Galeria Hundert Art, Bad Soden, Germania, 2003; Galeria Arcade 24, Bistriţa, 2010; Galeria Calina, Timişoara, 2011; „Doi" (cu Marcel Bunea), Galeria Dana, Iaşi, Muzeul de Artă, Timişoara, 2013. Expoziţii de grup: Galeria Art Paol, Karlsruhe, Germania, 1990; Art Management and Consulting, Serfaus, Austria, 1991; Galeria Dure, Oslo, 1997; Galeria de Artă, Copenhaga, 1998; Galeria Keys, Springfield, 1998; Kunslerhaus, Postgasse, Berna, 2004; Bienala „Meeting Point", Galeria de Artă Delta, Arad; Galeria de Artă, Osijek, Croaţia; Galeria de Artă, Pilsen, Cehia, 2007, 2009; „Semn-

Simbol”, Budapesta, 2010; „Arta la frontiera artelor”, Budapesta, 2012. Cromatica poate susţine singură un discurs orientat esenţial spre ordine şi armonie, spre instalarea unor valori raţionale. Masele de culoare se depun în straturi dense şi transparente, controlate clar de principii superioare, care interzic o evoluţie diluvială, oricâte elanuri şi tensiuni ar sosi dinspre orizontul lăuntric al artistei. Prezenţa sau aspiraţia sacrului este cauza acestei cenzuri care apare în manifestarea celor mai profunde gânduri şi stări sufleteşti. Cea mai evidentă dovadă a funcţionării acestei forţe este apariţia semnalelor geometrice care structurează imaginea. Şi în cazul apariţiei unor repere figurative se păstrează intensitatea comunicării picturale de totdeauna, în condiţiile în care culorile au devenit mai pure şi mai sensibile la aspiraţiile spre echilibru. Tendinţele de expansiune a tonurilor, care altădată evoluau la limita informalului, acum s-au estompat, convertindu-se în pulsaţii subordonate energiilor ce inundă tabloul.

Bibliografie: *Sinteze contemporane – Arta românească/Contemporary Sintheses – Romanian Art*, Timişoara, 2011; Victor Neumann, *Doi – Dana Constantin / Marcel Bunea*, Timişoara, 2013.

Constructivism. Mişcare artistică apărută la Moscova, cu puţin timp înainte de primul război mondial. Într-un climat cultural bogat în evenimente – conferinţele din 1910 şi 1914 ale lui Marinetti, reprezentant al futurismului* italian, *Manifestul raionismului** al lui Larionov* (1913), *Manifestul suprematismului** al lui Malevici* (1913), picturile în relief ale lui Tatlin* (1913-1914), desenele abstracte* ale lui Rodcenko*,

picturile şi proiectele de arhitectură ale lui Lisiţki* –, artiştii ruşi caută un drum propriu, încercând să răspundă prin creaţiile lor unui program social. Scopurile acestei orientări bazate pe voinţa de *a construi* sunt în mod tranşant subliniate în anii de după Revoluţia din Octombrie 1917, când programul mişcării îi implică pe artişti în procesele sociale. Dezvoltând ideile cuprinse în seria de „Construcţii" ale lui Tatlin (1915), geometrismul din ciclul „Negru pe negru", prin care Rodcenko îi replica în 1918 lui Malevici, autorul tabloului *Pătrat alb pe fond alb*, tridimensionalitatea „sculpturilor suspendate" ale aceluiaşi Rodcenko (1920), fraţii Gabo* şi Pevsner* elaborează şi publică, în 1920, *Manifestul realismului*, considerat apoi *Manifestul constructivismului*. Dorind să se delimiteze de constructivismul de natură „practică" al lui Tatlin, constructivismul susţinut de Gabo şi Pevsner îşi propune să opereze în domeniul „estetic", formulând câteva principii fundamentale: renunţarea la *culoare* ca element plastic în pictură, pentru că obiectele absorb şi comportă într-un mod mai direct lumina; renunţarea la *linie* înţeleasă ca mijloc descriptiv; renunţarea la *volum* ca formă spaţială, picturală şi plastică în favoarea reprezentării profunzimii spaţiului, a spaţiului însuşi; eliberarea mijloacelor de expresie de ritmurile statice, mişcarea dând singură măsura *timpului real.* În concepţia revoluţionară a lui Gabo şi Pevsner (ce se fac de fapt purtătorii de cuvânt ai unei generaţii de artişti cu personalităţi distincte, dar reuniţi în efortul general de participare la evenimentul social, de a propune şi de a realiza *construcţia* acolo unde altădată se vehiculau doar concepte), arta trebuie să devină un factor de mobilizare a conştiinţelor. Se şterg astfel graniţele artificiale dintre genuri în favoarea unei sinteze

expresive, cu ecou în spaţiul public. „În pieţe şi pe străzi expunem operele noastre”, se scrie în *Manifestul realismului* din 1920, „convinşi că arta nu trebuie să rămână un sanctuar pentru inutili, o consolare pentru disperaţi, o justificare pentru leneşi. Arta ar trebui să ne însoţească oriunde pulsează şi acţionează viaţa: la bancul de lucru, la masă, în repaus, în joc, în zilele de lucru şi în vacanţă, acasă şi pe stradă, astfel încât flacăra vieţii să nu se stingă în umanitate”. Apar şi o serie de proiecte îndrăzneţe, novatoare, cum sunt cel al lui Tatlin pentru *Monumentul Internaţionalei a Treia*, la Moscova, al arhitecţilor Aleksandr şi Vladimir Vesnin pentru clădirea ziarului *Pravda*, la Leningrad (Sankt-Petersburg), 1923, al lui Breuer* pentru Teatrul din Harkov (1930). La Berlin, în 1921, Lisiţki şi Van Doesburg* pun bazele Internaţionalei Constructiviste. Reprezentanţii constructivismului rus colaborează cu artiştii grupaţi în jurul revistei *De Stijl**, între care olandezii Van Doesburg, Mondrian*, Cor van Eesteren, Rietveld*, Mart Stam şi belgianul Vantongerloo*. Textele programatice publicate în revista *De Stijl* – între care semnalăm manifestul „Spre o construcţie colectivă”, din 1923 – fac distincţii între constructivism şi alte mişcări de tip raţionalist, cum ar fi cubismul*. Prin Lisiţki, care se întâlneşte în Germania cu Moholy-Nagy*, se produce de asemenea o legătură a constructivismului rus cu Şcoala Bauhaus*. Un moment important în afirmarea mişcării îl constituie expoziţia „Constructivismul” deschisă la Galeriile Percier, la Paris, în 1924; în acest context se revelează căutările constructive ale lui Léger*. Căutarea legilor matematice ale spaţiului şi culorii, refuzul decoraţiei ca element suprastructural, idealul unei picturi, sculpturi şi arhitecturi bazate pe perfecta adecvare a

mijloacelor plastice la exigenţele de limbaj şi utilitare îi conduc pe constructivişti – mai ales după experienţa contactului cu gruparea De Stijl şi cu Şcoala Bauhaus – spre coordonatele mai generale ale funcţionalismului (vezi *International Style*). Este cultivat unghiul drept, raportul esenţial între verticale şi orizontale. Se ajunge la o austeritate a formei, la o reducţie geometrică a volumelor, la puritatea expresiei ce nu exclude implicarea afectivă. „Purismul”, scrie Le Corbusier* în 1925, în studiul *Pictura modernă*, realizat împreună cu A. Ozenfant, „este înainte de toate o tehnică, adică o gramatică generală a sensibilităţii, o sintaxă a asociaţiilor de forme şi culori; această sintaxă de senzaţii filologice este completată de o gramatică şi o sintaxă a asociaţiilor de sensibilitate şi de idei provocate prin mijloacele plastice”. În anii ce au urmat, Pevsner şi Gabo (care părăsesc Rusia la începutul anilor 1920) vor rămâne credincioşi idealurilor constructiviste. Li se vor alătura, desigur, şi alţi artişti, constructivismul depăşind sfera unui curent cu identitate istorică şi devenind o atitudine, o coordonată stilistică.

Bibliografie: Herbert Read, *Art and Industry*, Londra, 1934; *„Circle” – International Survey of Constructive Art*, antologie de J.L. Martin, Ben Nicholson, N. Gabo, Londra, 1937; E. Roters, *Avantgarde Osteuropa 1910-1930*, catalog, Akademie der Künste, Berlin, 1967.

Contimporanul. Grupare artistică de avangardă, activă în România între anii 1924 şi 1936, în atmosfera susţinută de revista omonimă condusă de poetul Ion Vinea. Prima manifestare este o expoziţie de răsunet în epocă, prin

propunerile novatoare ale unor artişti români (Janco*, Maxy*, Miliţa Petraşcu*, Mattis-Teutsch*, Brâncuşi*), precum şi prin prezenţa unor lucrări – multe dintre ele aflate în colecţiile membrilor grupării Contimporanul – semnate de artişti din Germania (Arp*, Klee*, Hans Richter*, Schwitters*, Arthur Segal), Suedia (Eggeling*), Ungaria (Kassák*), Belgia (Marc Dorimont şi Lempereur-Haut). Vor mai avea loc încă trei expoziţii colective (1930, 1935 şi 1936), la care vor mai fi prezenţi artiştii români Mihăilescu*, Catargi*, Vasile Popescu*, Margareta Sterian*, precum şi invitaţi din străinătate: De Chirico*, Leonor Fini, Léon Zack, Walter Becker ş.a. Mişcarea artistică şi literară a *Contimporanului* are meritul de a lărgi câmpul experienţei artistice, îmbogăţindu-l cu elemente de limbaj şi mai ales întreţinând o atmosferă de căutare, de mobilitate spirituală, în care se vor decanta unele dintre viziunile de referinţă ale vremii. (Vezi fasciculul II, planşa 23)

Bibliografie: Petre Oprea, *Societăţi artistice bucureştene*, Bucureşti, 1969.

Corneille (Guillaume Cornelis van Beverloo) (n. Liège, 1922 – m. Auvers-sur-Oise, 2010). Pictor olandez. Studiază desenul la Rijksakademie din Amsterdam (1940-1943), gravura cu Stanly Hayter la Paris (1953) şi ceramica în atelierul lui Mazzotti din Albissola Marina (1954-1955). Membru fondator al grupului experimental olandez Reflex, care va participa în 1948 la înfiinţarea grupului Cobra*, împreună cu Appel*, Constant, Jorn* şi Dotrement. Participă la expoziţiile: „Junge Schilders”, Amsterdam, 1946; Salon de Mai, Paris, 1949; Bienala de la São Paulo, 1953; Carnegie International, Pittsburgh, 1956;

Guggenheim International, 1964. Distincţii: Menţiune la expoziţia Carnegie, 1956; Premiul Guggenheim, 1956; Premiul Expoziţiei Ibiza Graphic, 1972. Interesul pentru spectacolul lumii vizibile îl face să călătorească, creionându-şi impresiile în peisaje, scene cu păsări şi animale, în care realul lunecă încet spre o dimensiune imaginară şi fantastică. În pânzele sale pictate în anii când a făcut parte din grupul Cobra (1948-1951), tendinţa narativă întâlneşte o anumită vehemenţă a gestului, care acordă tuşelor o energie specială, iar petelor de culoare un contrast puternic. Vocaţia expresionistă* a acestei grupări nordice, opusă în chip declarat spiritului promovat de École de Paris*, la Corneille ia curând aspectul unui lirism patetic, al unor mase de culoare în expansiune, din care răsar diverse motive abstracte sau figurative, încărcate de savoarea lucrurilor şi fiinţelor pe care le evocă şi pe care le-a întâlnit în pasionatele sale itinerare printr-o geografie reală sau inventată.

Bibliografie: André Laude, *Corneille Le Roi-Image*, Paris, 1973; Elvirio Maurizi, *Corneille et la vie*, Pollenza-Macerata, 1973; M. Paquet, *Corneille – La sensibilité du sensible*, Paris, 1988; Claude Michel Cluny, *Corneille*, Paris, 1992.

Costinescu, Radu (n. Bucureşti, 1931). Pictor român. A studiat la Institutul de Arte Plastice „N. Grigorescu” din Bucureşti (1954-1959; 1970-1971). Expoziţii personale în Bucureşti: Galeria Galateea, 1968; Galeria Simeza, 1972, 1988, 1994; Holul Teatrului Lucia Sturdza Bulandra, 1974; Biblioteca Franceză, Galeria Artelor, 2001; Galeria Dialog, 2008. Expoziţii de grup: Expoziţia anuală, Bucureşti, 1961; „Artă contemporană românească”, Parco Valentino, Torino, 1969; „10 artişti români”,

Casa Dante Alighieri, Roma, Galeria Giorgio-Giorgi, Florenţa, 1970; Galeria Nouă, Bucureşti, 1973; „Artistul contemporan şi universul său”, Muzeul de Artă Contemporană, Galaţi, 1973; „Artă românească”, Atena, 1988; „Artă abstractă Românească”, Muzeul Naţional de Artă Contemporană, Bucureşti, 2012. Lirismul picturii sale atinge uneori un nucleu dramatic, iar tensiunea interioară se naşte din cenzurarea, din încercarea de a controla un subiect, conştient de nevoia de renunţare la sine, păstrând totuşi nostalgia intactă a libertăţii de mişcare, dincolo de rigorile acceptate ale compoziţiei. Ne aflăm în faţa unei drame discrete, care se consumă în elementele limbajului abstract*, supus ordinii ca principiu al armoniei.

Bibliografie: Iolanda Melamen, *Radu Costinescu*, Bucureşti, 2011; Pavel Şuşară (cuvânt înainte), *Radu Costinescu*, album, Bucureşti, 2014.

Cotoşman, Roman (n. Jimbolia, 1935 – m. Philadelphia, 2006). Pictor român, activ în România şi SUA. A absolvit în 1963 Institutul Teologic Universitar din Sibiu. Membru fondator al grupului constructivist* 1.1.1.* din Timişoara (1966-1969), împreună cu Bertalan* şi Flondor*. Participă la expoziţiile: „5 artişti timişoreni”, Bucureşti, 1968; „Konstruktive Kunst”, Nürnberg, 1969; Annual Award Painting Exhibition, Philadelphia, 1975, 1984; „Contemporary Drawings”, Philadelphia, 1979; „Konkret Neum”, Nürnberg, 1989; „Creaţie şi sincronism european”, Timişoara, 1991; „Konstruktive Kunst in Europa nach 1920”, Karlsruhe, 1992; Bienala de la Veneţia, 1995. Este principalul teoretician al grupului 1.1.1. Grupul practică o estetică neoconstructivist-cinetistă* la intersecţia

între cercetare şi creaţie, traducând creaţia artistică în parametrii analizei şi prospecţiunii formale. Experimentează ambientul cu jocuri abstracte* de lumini (*Ambient pentru un posibil Happening*, 1965) şi expoziţia ca ambient interactiv, unde se experimentează relaţia public – context artistic. Autor al unor serii de monotipuri abstract-geometrice, abordează problemele legilor formalizării plane şi ale serialităţii. Din 1970 se înscrie ca program în mişcarea artei concrete*. Este de la început remarcabilă disponibilitatea sa pentru extensia spaţială a formei, proiectând însă în spaţiu principii ale bidimensionalităţii (obiecte ambientale din anii de început având aceleaşi sisteme de relaţionare internă şi de coerenţă ca şi semnele grafice).

Bibliografie: Sorina Jecza, Georg Lecca, *Roman Cotoşman*, Timişoara, 2003.

Covătaru, Dan (n. Cernăuţi, 1944). Sculptor român. A absolvit în 1969 Institutul de Arte Plastice „N. Grigorescu” din Bucureşti, unde a studiat cu Irimescu*. Doctor în arte vizuale al Universităţii de Vest din Timişoara (2005). Expoziţii de grup: Bucureşti, 1971, 1973; Skopje, 1974; Barcelona, 1975; Lublin, 1979; Nagyatád, 1979; Damasc, 1979; Cairo, 1979; Amman, 1980; Bagdad, 1980; Iaşi, 1981, 1993; Botoşani, 1986; Siret, 1987. A lucrat în simpozioane la: Bacău, 1971; Măgura, Buzău, 1972; Galaţi, 1973, 1977; Arcuş, 1974; Nagyatád, 1979; Lăzarea, 1980; Sălişte, Sibiu, 1981; Reci, 1983; Republica Moldova, 1986, 1987, 1988. Energiile care zac în piatră sunt uneori domolite de un sever control, ce are drept consecinţă închiderea în forme geometrice a volumelor, iar alteori izbucnesc libere, într-o

tensiune vitală. Mai ales formele create în mediul oferit de simpozioane sunt cele care tind spre mişcarea spontană, sugerată de cadrul natural, în vreme ce lucrările destinate anumitor spaţii – busturile şi compoziţiile vizând diferite ambianţe culturale – sunt mai atente la sarcina figurativă. (Vezi fasciculul III, planşa 26)

Bibliografie: Dan Covătaru, *Simbol şi metaforă în creaţia proprie*, Iaşi, 2005; Dan Covătaru, *Simbol şi obiect în sculptură*, Iaşi, 2005.

Covrig, Doru (n. Deta, Timiş, 1942). Sculptor român. Absolvent al Institutului Pedagogic – Facultatea de Desen, Bucureşti (1972), unde a studiat cu Irimescu*. În 1982 se stabileşte în Franţa. Participă la expoziţiile: „Fantasticul în creaţia tinerilor", Bucureşti, 1973; „Noi probleme ale imaginii", „Artă şi energie", „Arta şi oraşul", Bucureşti, 1974; „Grands et Jeunes d'aujourd'hui", Paris, 1983-1994; Salon de Montrouge, 1984. A participat la simpozioanele de sculptură: Măgura, 1974; Arcuş, 1976; Lindabrun, 1979; Forma Viva, 1980; Hobiţa, 1981; Costineşti, 1981; Landmark, 1982. A realizat decoruri pentru Theâtre de la Ville de Paris şi pentru Opera din Paris şi Opera din Bonn. Debutează la începutul anilor 1970, într-o perioadă când în sculptura românească căutărilor tranşant figurative sau tranşant abstracte*, într-un raport de opţiune radicală între forma pură şi comentariul realităţii, li se substituie investigarea unui amplu câmp cultural, cel al tradiţiei bizantine. La început este căutarea formală a arhitecturilor sacre – sursa unor soluţii formale în care raportul acesta al realităţii cu un mobil ce o transcende beneficiase deja de o elaborare. Artistul a frecventat şi acest tip de modele, dar, cu experienţa furnizată de limbajul

astfel codificat, a revenit asupra temelor obsedante ale lumii contemporane – figura umană, natura, reprezentată în cazul lui de copac. El găseşte numitorul comun al celor trei forme fundamentale ce populează spaţiul – arborele, omul şi templul – simbolizând toate aceeaşi esenţă. În contact cu cele mai noi valuri din arta europeană, după stabilirea sa la Paris şi după experienţa niponă, el abandonează materialele tradiţionale (lemn, metal – cu încărcătura lor simbolică consacrată) pentru soluţiile predispuse să integreze efemerul, precarul şi derizoriul lumii moderne. (Vezi fasciculul III, planşa 22)

Cubism. Mişcare artistică ce se dezvoltă în spiritul cultului pentru formă, pentru rigoarea carteziană a reprezentării realului. Începutul secolului XX cunoaşte o serie de atitudini derivate în general din protestul reprezentat de pictura impresionistă*. Între aceste atitudini, fovismul*, de pildă, mută accentul de pe *impresie* pe *expresie*, inaugurând o direcţie expresionistă*, în vreme ce cubismul introduce principii matematice, cumulând eforturi de cunoaştere metodică a lumii vizibile. Este de altfel o vreme când dezvoltarea ştiinţelor (fizica moleculară etc.), a cinematografului, teoriile lui Bergson despre durată şi simultaneitate promovează ambiţii de pătrundere în adevărul naturii. Denumirea de *cubism* a apărut, anecdotic, ca o expresie peiorativă şi ironică faţă de o expoziţie din 1908 a lui Braque*, cu ocazia căreia Louis Vauxcelles, acelaşi critic care botezase şi fovismul cu câţiva ani în urmă, a vorbit despre „cuburi” sau, în anul următor, la o expoziţie a aceluiaşi artist, despre „bizarerii cubice”. Principalii fondatori ai cubismului (1907-1914) sunt Picasso*, Braque, Léger* şi Gris*, la care, fireşte, se vor adăuga şi alţii. Deşi Cézanne* nu e trecut printre

aceşti fondatori, istoria mişcării cubiste cuprinde o fază cézanniană (1907-1909), urmată de alte două etape: analitică (1910-1912) şi sintetică (1913-1914). Denumirea celei dintâi faze – *cézanniană* – se justifică prin contribuţiile pe care acest pictor (în care un număr important de comentatori văd punctul de plecare al multor curente şi tendinţe din pictura secolului XX) le-a adus în domeniul *formei*, de fapt, în domeniul recuceririi identităţii lumii reale în imaginea plastică. Dorind să dea o replică fenomenului de pulverizare a formei în diverse curente postimpresioniste, Cézanne valorifică lecţia cromatică a lui Delacroix şi impune un nou tip de perspectivă, bazată pe calităţile de cald şi rece ale tonurilor, pe impresia de apropiere pe care o propun tonurile calde (roşu etc.) şi de depărtare pe care o presupun tonurile reci (albastru etc.). El reuşeşte să creeze cu această perspectivă termică adâncimi, distanţe între obiectele reprezentate, volume. Obiectele încep să-şi arate şi laturi pe care observaţia efectuată dintr-un punct (imobil) nu le poate revela. Din 1907, istoria cubismului consemnează contribuţiile lui Picasso (*Domnişoarele din Avignon*, 1907, este considerat primul tablou cubist) şi Braque. Picasso abandonează clarobscurul, ca şi alte procedee de creare a impresiei de tridimensionalitate pe o pânză. *Faza analitică* (Picasso lucrase între timp la Oise, Braque la Estaque, iar la Paris, în Montmartre, pe strada Ravignon, se reuneau în grupul de ateliere supranumit Bateau-Lavoir artişti şi scriitori atraşi de teoriile cubismului) marchează momentul definitoriu al cubismului. Ceea ce vrea să facă artistul cubist în această perioadă este redarea figurii totale, cuprinderea tuturor aspectelor unei figuri sau ale unui obiect într-un singur tablou bidimensional. Este ca şi cum, făcând înconjurul unui obiect,

pictorul ar înregistra diverse aspecte, pe care le montează apoi într-o imagine unică. „Filmul” acesta realizat în jurul unei figuri sau unui obiect este condensat într-o singură imagine care devine astfel imaginea unui obiect văzut, *în acelaşi moment, din mai multe unghiuri*. Obiectul reprezentat rămâne nemişcat, însă ceea ce se mişcă este privirea observatoare a artistului, care vrea să epuizeze aspectele unui lucru oarecare într-un moment anume. Reprezentarea obiectului în mişcare, adică în timp, constituie programul altui curent, futurismul*. Dorinţa de sinteză, de claritate a formei expusă de Cézanne (într-o scrisoare, el spune: „În natură totul e modelat după trei forme fundamentale: sfera, conul şi cilindrul”) capătă din ce în ce mai mult aspectul unei rigori în prezentarea realului, dictată de căutarea unui drum direct spre esenţa lucrurilor. „În tentativa sa spre etern”, scrie Gleizes*, pictor cubist şi teoretician al mişcării, „cubismul despoaie pretutindeni formele de realitatea lor tranzitorie, de pitoresc şi le aşază în puritatea lor geometrică, le echilibrează în adevărul lor matematic”. În 1912, Gleizes şi Metzinger* editează cartea *Despre cubism*, urmată la un an de volumul *Pictorii cubişti* de Apollinaire. Subiectele acestei perioade cubiste sunt simple, întâlnite în cotidian (instrumente muzicale, copaci, case, fructe, sticle, figuri umane), pentru că simplitatea lor promitea, în descompunerile „analitice”, recunoaşterea realului. Sunt exerciţii pe teme de largă circulaţie, făcute cu scopul explicit de a putea demonstra capacitatea „tehnicii” cubiste de a revela toate aspectele unui lucru. Fireşte că, în general, ambiţiile pictorului cubist vizează *interiorul* obiectului, concretul în care este înregistrat. Numai aşa se explică observaţia apologetică a lui Apollinaire: „Un Picasso studiază un obiect aşa cum un chirurg face disecţia

unui cadavru”, observaţie ce accentuează programul analitic simultan descriptiv. O astfel de atitudine – de fapt, ambiţia scientistă – rămâne valabilă numai până în faza analitică, perioadă în care artistul îşi menţine atenţia asupra obiectului reprezentat. Deja după 1911 pictorii cubişti nu mai lucrează după model, nu mai întreprind acea călătorie în jurul obiectului real pentru a-i reţine aspectele. Acum începe faza *sintetică* a cubismului, când imaginea unei fiinţe sau a unui lucru oarecare este reconstituită mental, pe baza a ceea ce a păstrat memoria. Aparent, aşezând în imagine ceea ce s-a păstrat în memorie, reprezentanţii cubismului sintetic se referă la esenţa lucrurilor, păstrând o elaborare conceptuală, dar în curând se observă că legătura cu realul se pierde, arbitrarul se insinuează sub înfăţişarea compoziţiilor strict geometrice. Semnificativ este faptul că în 1912, sesizând desprinderea de realitate a cubismului, Braque introduce colajul*. Fragmentele de hârtie, de ziare, la care se vor adăuga şi alte elemente concrete (sticlă, nisip, bucăţi de pânză etc.) aduc, în modul cel mai direct, *părţi* de realitate în tablou, vin să acrediteze *concreteţea* imaginii plastice. Prezenţa fragmentului de obiect real (tăietura de ziar, de pildă, face evidentă trimiterea la actualitate, la circulaţia informaţiilor în momentul realizării tabloului) aduce suflul proaspăt al realităţii nemediate, prevestind, ca procedeu tehnic, viitoare mişcări şi tendinţe, altfel diferite de cubism ca program estetic şi filosofic – dadaism*, pop-art*, instalaţie* etc. –, şi deschizând o lungă dezbatere despre imagine şi atitudinea faţă de concret a diverselor realisme ale vremii ce vine. Anul 1914 – începutul războiului – dispersează grupul de artişti cubişti. Societatea va trece prin experienţe noi, dramatice, care vor duce, între altele, la o revitalizare a expresionismului*. În orice

caz, istoria cubismului se încheie acum, iar manifestările ulterioare ataşabile la cubism vor fi opera izolată a unui artist sau altul, care optează instinctiv sau deliberat pentru astfel de modalităţi de expresie. Ceea ce rămâne cu adevărat durabil, oricâte propuneri vor aduce anii următori, este ambiţia cuprinderii în totalitatea sa a realului, pasiunea incursiunii în universul niciodată explorat până la capăt al lumii vizibile. (Vezi fasciculul I, planşele 38, 44)

Bibliografie: A. Gleizes, J. Metzinger, *Du cubisme*, Paris, 1912; John Golding, *Cubism: A History and an Analysis 1907-1914*, Londra, 1968; Nicholas Wadley, *Cubism*, Londra, 1970; Paul Waldo Schwartz, *Cubism*, New York, 1971; Douglas Cooper, *The Cubist Epoch*, Londra, 1971; Dan Grigorescu, *Cubismul*, Bucureşti, 1972.

Cucchi, Enzo (n. Morro d'Alba, 1949). Pictor italian. Părăseşte de timpuriu şcoala (1965), pentru a lucra în domeniul restaurării picturii la Florenţa. În 1966-1968 lucrează ca topograf. Participă la expoziţiile: „Europe 79”, Stuttgart, 1979; Bienala de la São Paulo, 1979; „The Decapitated Hand”, Basel; Bienala de la Veneţia, 1980; „Westkunst”, Köln, 1981; Documenta din Kassel, 1982, 1987; „Zeitgeist”, Martin Gropius House, Berlin, 1982. „Scena” artistică pe care o descoperă în momentul debutului său în pictură este destul de bogată în manifestări, de la noile realisme (vezi *Nouveau réalisme*) la arta conceptuală* şi propuneri de instalţii* şi performance-uri*, dar opţiunea lui se îndreaptă spre o pictură care îi transcrie cu mai multă fidelitate temperamentul aprins, atras de mărturisirea frământărilor lăuntrice. Culorile traduc această intensă stare lirică, susţinută

în mod adecvat şi de accidentele grafice. Prin această opţiune, el aparţine valului de „noi sălbatici” (vezi *Neue Wilde*), ale căror creaţii se înscriu în tendinţele neoexpresioniste* ce marchează evoluţiile artistice din anii 1970 şi 1980, cu aspecte inedite ale dezbaterii asupra realităţii dintre obiect şi subiect.

Bibliografie: D. Waldman (ed.), *Enzo Cucchi*, catalog, The Solomon R. Guggenheim Museum, New York, 1986; C. Schulz-Hoffmann, U. Weisner (ed.), *Enzo Cucchi. Guida al disegno*, catalog, Kunsthalle Bielefeld/Staatsgalerie moderner Kunst München, München, 1987.

Cuciuc, Sergiu (n. Doibani, Dubăsari, 1940). Pictor din Republica Moldova. Studiază la Colegiul de Arte Plastice „A. Plămădeală” din Chişinău (1961) cu R. Ocuşco şi la Institutul de Arhitectură, Pictură şi Sculptură „I. Repin” din Sankt-Petersburg, Facultatea de Istoria Artei (1964-1969). Debutează în 1964 la Chişinău. Distincţii: Premiul Tineretului din Moldova (1975). Ordinea lucrurilor deprinsă pe parcursul formaţiei tradiţionale continuă să fie prezentă în structurile profunde, secrete ale compoziţiei, în vreme ce la suprafaţa tabloului se afirmă principii vitaliste, cu tendinţe informale*. Între elementele raţionale şi expansiunea tuşelor se încearcă impunerea unui echilibru care stabilizează imaginea. Artistul străbate fără complexe drumul între cei doi poli ai atitudinii sale conceptuale, păstrându-şi libertatea de a accentua, pe rând, tendinţa spre construcţie sau spre impulsul subiectiv, transcris într-o grafie, într-o serie de tuşe ce antrenează o materie cromatică bogată.

Czóbel, Béla (n. Budapesta, 1883 – m. Budapesta, 1976). Pictor maghiar. După ce lucrează un timp în Şcoala de la Baia Mare (1902), studiază la Academia de Artă din München, cu L. Herterich şi J. Draz, înscriindu-se apoi, în 1904, în atelierul lui J.-P. Laurens, la Academia Julian din Paris. A fost membru al grupului Cei Opt din Budapesta (1908). Lucrează în Olanda (1914-1919), Berlin (1919-1925), Paris (1925-1935) şi se stabileşte la Szentendre, unde activa o colonie de artişti. Debutează la Salonul de toamnă din Paris în 1905, expunând în sala foviştilor*. Operele sale sunt prezentate la Bienala de la Veneţia, 1934 şi 1958. Laureat al Premiului Kossuth. În lucrările de început se simte influenţa picturii foviste (*Fetiţă în faţa patului*, 1905; *Bărbat şezând*, 1906). Formele greoaie sunt treptat deformate de energii interioare ce vădesc apropierea de Rouault* şi Soutine*, iar apoi de expresionismul* german (*Masca şi modelul*, 1928; *Natură moartă cu fructe*, 1929; *Nud şezând*, 1930). Coloritul este intens. Pictorul ajunge la un drum propriu, păstrând amploarea formelor, dar catifelându-le, lăsând contururile să fie atacate de lumină.

Bibliografie: Kállai Ernő, *Czóbel Béla*, Budapesta, 1934; Genthon István, *Czóbel Béla*, Budapesta, 1961.

D

Dada. Mişcare ce ocupă un loc aparte în istoria artei şi culturii moderne (între anii 1916 şi 1923), prin susţinerea unui program de absolută negare a valorilor creaţiei, a tuturor atitudinilor, inclusiv a celor venite din interiorul acestei orientări („Adevăraţii dadaişti”, scrie Tristan Tzara, „sunt împotriva lui Dada”). Este prin excelenţă produsul crizei spirituale, al dezorientării şi incapacităţii de a găsi soluţii, într-o lume tensionată deja de noi şi provocatoare propuneri artistice şi, în plus, zguduită de primul război mondial. Artiştii şi scriitorii dadaişti înţeleg să nege, să pulverizeze principiile artei (şi societăţii) vremii lor, atacându-le cu vehemenţă. Ei manifestă un spirit pesimist activ, cu accente anarhice, vizând valorile patrimoniale şi arătându-se neîncrezători chiar şi în propriile soluţii. Principalul focar al mişcării îl constituie oraşul Zürich. În Elveţia neutră se aflau mai mulţi intelectuali care trăiau drama instabilităţii şi a degradării valorilor morale şi culturale. Pe 5 februarie 1916, scriitorul german Hugo Ball înfiinţează clubul Cabaret Voltaire. Câteva zile mai târziu, pe 8 februarie, Ball şi scriitorul Richard Huelsenbeck, poetul român Tristan Tzara, pictorul Janco* şi sculptorul Arp* pun bazele grupului Dada şi ale revistei cu acelaşi nume. Cuvântul *Dada* este ales prin jocul hazardului, deschizându-se, la întâmplare, un

dicţionar Larousse, înţelesurile pe care le are în diverse limbi (căluţ şi – figurativ – mânie, în franceză; dubla afirmaţie în română şi rusă etc.) neavând nici o legătură cu programul mişcării. Protestul violent, negaţia patetică şi nediferenţiată cunoaşte rapid un deosebit ecou. Grupului de la Zürich i se alătură Hans Richter*, Sophie Taeuber-Arp*, Ernst* ş.a. Întors în Germania în 1917, Huelsenbeck înfiinţează la Berlin, împreună cu Grosz*, Dada-Club, apoi Der Dada. La Köln, la braseria Winter, au loc întâlnirile dadaiştilor; aici Ernst, Arp şi Theodor Baargeld expun lucrări realizate în comun, colaje* ce anunţă tehnici suprarealiste*. La Hanovra, în jurul lui Schwitters* se adună diverşi artişti, doritori de înnoiri: Van Doesburg*, Lisiţki*, Moholy-Nagy*, Mondrian* ş.a. În drum spre Zürich, Picabia* a scos la Barcelona revista de avangardă *391*, prelungind preocupările revistei *291*, care apărea ca organ al mişcării antipictură, la New York, tipărită de Alfred Stieglitz şi Agnes Ernst Meyer. De la Paris – unde Tzara se va muta în 1919 şi unde se va continua editarea revistei *Dada* –, scriitorii André Breton, Aragon şi Eluard sprijineau cu entuziasm iniţiativele grupului dadaist (din 1919, aici apare revista *Littérature*) de pe poziţii ce vor duce la cristalizarea suprarealismului şi la părăsirea drumului închis al mişcării Dada. De grupul Dada se vor desprinde şi Picabia, Ernst ş.a. După câteva manifestări – „Erste Internationale Dada – Messe”; Congresul Dada de la Weimar – cu caracter de sinteză, Dada încetează practic să existe, sfârşitul marcându-i-l întrunirea „Soirée du cœur à barbe” la Teatrul Michel din Paris (1923). Teoretic, mişcarea a fost susţinută mai ales de Tzara, care scrie câteva manifeste. Primul este *Manifestul Dada*, 1918, apărut în *Dada*, nr. 3. Tzara evocă circumstanţele în care, la Zürich, grupul de la Cabaret

Voltaire a început să sfideze provocator societatea. „Dada”, scrie el, „s-a născut dintr-o nevoie de independenţă, de neîncredere faţă de comunitate. Cei care sunt cu noi îşi păstrează libertatea… Arta serveşte la acumularea de bani sau la a-i gâdila pe drăguţii burghezi?… Orice om trebuie să ţipe. Este de împlinit o mare lucrare negativă, distructivă. Să măturăm, să facem din nou curăţenie”. Categorică şi generalizată, negaţia dadaistă, exprimată cu o anumită încântare pentru gestul distructiv, şterge graniţele dintre efortul creator şi simpla operaţie mecanică, de confecţionare a unor obiecte. Pictorul sau sculptorul în viziune dadaistă trebuie să renunţe la ambiţiile de a reprezenta ceva, de a folosi în acest scop procedee specifice construcţiei plastice pentru „a fabrica”, din fragmente de realitate culese fără vreo opţiune, compoziţii libere de orice convenţie. La fel, oricine doreşte să scrie o poezie poate folosi cuvinte tăiate din ziare şi orânduite arbitrar. Ceea ce rezultă – imagine sau text – cuprinde literele unui mesaj, formulat după un cifru ce rămâne secret pentru toată lumea, chiar şi pentru cei care-l folosesc. Aceste litere – părţi de realitate – pot trezi asociaţii, ele nu depăşesc însă limitele şocului, ale gratuitului. Terenul rămas gol prin negaţia dadaistă, prin revolta „totală” a însemnat în epocă un avertisment dat convenţiilor şi, în acelaşi timp, într-o serie de cazuri, îndemnul de a căuta „altceva”. În momentul când scria „eu sunt împotriva sistemelor: unicul sistem acceptabil este acela de a nu avea sisteme”, Tzara sublinia că în „dialectica” negaţiei dadaiste exista, operant, termenul propriei negaţii a respectivei mişcări. (Vezi fasciculul II, planşa 12)

Bibliografie: Tristan Tzara, *Sept Manifestes Dada*, Paris, 1924; A.N. Barr jr., *Fantastic Art, Dada, Surrealism*, New York, 1936;

Robert Motherwell, *The Dada Painters and Poets: An Anthology*, New York, 1951; Georges Hugnet, *L'Aventure Dada*, Paris, 1957; Hans Richter, *Dada – Kunst und Antikunst*, Köln, 1964; William S. Rubin, *Dada and Surrealist Art*, Londra, 1969; H. Bollinger, G. Magnaguagno, R. Meyer, *Dada in Zürich*, Zürich, 1985; S. Lemoine, *Dada*, Paris, 1986; F. Nauman, *New York Dada*, New York, 1995.

Dahmen, Karl Fred (n. Stolberg, 1917 – m. Preinersdorf, 1981). Pictor german. Studiază la Şcoala de Arte şi Meserii din Aachen (1931-1933). Colaborează cu Ubac* şi Poliakoff* (1950-1954). Profesor la Şcoala de Arte din Bremen (1963-1964) şi la Academia de Artă din München (din 1967). Participă la expoziţiile: „Actualitate 62”, Berlin, 1962; „Obiecte şi imagini-relief”, Stuttgart, 1969; Târgul Internaţional de Artă, Basel, 1970, 1971, 1972; Bienala de la Fredrikstad, 1972; „Arta informală germană”, Nürnberg, 1975; Salon des Réalités Nouvelles, Paris, 1976. Distincţii: Premiul Karl-Ernst-Osthaus, Haga, 1966; Premiul de grafică, Ibiza, 1972. Începând din 1950 îmbrăţişează compoziţia abstractă*, înţeleasă cel mai adesea ca un montaj informal* de aspecte împrumutate din ambianţa cotidiană. Statutul concret al acestor „citate” plastice nu întârzie să-şi impună dominaţia, în aşa fel încât sensul lor se deplasează încet spre o anumită figuraţie obiectuală. Cele mai umile obiecte îşi pot dezvălui în aceste condiţii o încărcătură poetică ireductibilă.

Bibliografie: Rolf-Günter Dienst, *Karl Fred Dahmen, Das malerische Werk 1950-1972*, München, 1972; W. Rothe, W. Rotzler, *Karl Fred Dahmen*, Stuttgart, 1976.

Dahn, Walter (n. St. Tönisvorst, 1954). Pictor german. A studiat la Academia de Artă din Düsseldorf (1971-1977), sub îndrumarea lui Beuys*. Expoziţii de grup: „Beuys şi studenţii săi”, Frankfurt, 1976; Documenta din Kassel, 1982; „Zeitgeist”, Martin Gropius Bau, Berlin, 1982; „Picturi Moderne Germane – Un Bilanţ Interimar”, Graz, 1983-1984; „Photographik Works”, Bonn, 1985. Bucurându-se de aprecierea şi sprijinul lui Beuys, artistul manifestă o deosebită mobilitate în experimentarea limbajului vizual. O anumită foame de concret pe care o împărtăşeşte cu prietenul său Dokoupil* îl face să apeleze la aparatul de fotografiat, la camera video, gata oricând să înregistreze complexa lume vizibilă, în care îl fascinează cu egală intensitate spectacolul obişnuit al străzii, chipul prietenilor săi, reperele etnografice, valorile muzeale etc. În procesul elaborării imaginii, experimentele fotografice sunt dublate adeseori de numeroase desene, dar acest amplu mecanism conceptual nu conduce în mod necesar la artă conceptuală*, artistul fiind interesat în mod prioritar de obţinerea unei expresivităţi sporite. În pictură, regimul luminii se extinde pe o gamă largă, de la fundaluri întunecate la câmpuri transparente. Acordând demnitate diversităţii de aspecte ale realului, pictura sa, ca şi celelalte genuri vizuale abordate, dobândeşte, prin gravitatea şi forţa expresiei, o dimensiune specială, cu rădăcini în tradiţiile artei germane.

Bibliografie: W. Dickhoff (ed.), *Walter Dahn: Gemälde 1981-1985*, catalog, Kunsthalle Basel u. A., Basel, 1986; *Walter Dahn: Alles wird gut. Arbeiten 1989-94*, catalog, Kunsthalle, Kiel, 1994.

Dalí, Salvador (n. Figueras, 1904 – m. Figueras, 1989). Pictor spaniol. Studiază la Institutul San Fernando din Madrid (1921-1925), cu pictorul academist Moreno Carbonero. Este coleg cu poetul Federico García Lorca şi cu regizorul Luis Buñuel, cu care se împrieteneşte. Cercetează cu o deosebită mobilitate tendinţele artistice ale ultimilor ani – cubismul*, futurismul* şi mai ales „pictura metafizică”* a lui De Chirico*. Sosit la Paris în 1928, se apropie de reprezentanţii artei suprarealiste* (1930-1934). Realizează împreună cu regizorul Buñuel filmele *Câinele andaluz* (1928) şi *Vârsta de aur* (1930). Ia parte la principalele manifestări suprarealiste, printre care: „New Super-Realism”, Hartford, 1931; „Fantastic Art, Dada and Surrealism”, New York, 1936; „La Fantastique”, Bordeaux, 1957; La „Minotaure”, Paris 1962; „Labyrinth”, Berlin 1966; „Dada, Surrealism and Their Heritage”, New York, 1968. Pictorul aduce în cadrul suprarealismului o metodă pe care o numeşte „paranoic-critică”. El fixează în imagini aspecte maladive, deformări patologice, pentru a descoperi motivaţii ale organizării afectiv-spirituale profunde. Pictează reziduurile memoriei, transferând între modalităţile sale de expresie descoperiri ale şcolii psihanalitice. Motivele sunt prezentate cu o deosebită minuţie, cu o anumită plăcere a detaliilor. Discontinuităţile, starea de suprarealitate se instalează în montajul arbitrar dintre elemente (*Persistenţa memoriei*, 1931; *Presimţirea războiului civil*, 1936; *Metamorfoza lui Narcis*, 1937; *Fecioara de la Port Lligat*, 1949; *Descoperirea Americii de către Cristofor Columb*, 1960). Caracterul elaborat al compoziţiilor, respectarea convenţiilor plastice şi miza pe forţa de şoc a anecdotei, a situaţiilor absurde îl fac pe André Breton să-l considere un pictor academist, îndepărtat de principiile suprarealismului

doctrinar. Pictorului îi place să contrarieze şi prin comportamentul fizic în societate. Apariţiile în public – însoţit de regulă de soţia sa Galla – sunt regizate ca un spectacol, presărat de exhibiţii, de declaraţii şi gesturi epatante, ce par ale unui personaj de comedie rătăcit într-o altă epocă sau pe un alt meridian. „Pictura", declară acest personaj ce transformă orice ambianţă în martorul ineditei sale prezenţe, „nu este decât o parte infimă a geniului meu". Acceptă cu entuziasm publicitatea, provoacă în jurul său o permanentă stare de interes şi scandal. Scrie texte pe care le lansează zgomotos (*Viaţa secretă a lui Salvador Dalí*, 1942; *Cincizeci de secrete ale artei magice*, 1948; *Jurnalul unui geniu*, 1964; *Scrisoare deschisă către Dalí*, 1966). A creat costume şi decoruri pentru balet (*Labirintul*, 1941; *Tristan nebun*, 1944), a ilustrat cărţi (*Cântecele lui Maldoror* de Lautréamont şi *Don Quijote* de Cervantes). Trăind cu patetism, cu entuziasm, dar şi cu disperare ambiţia de a fi mereu original şi imprevizibil, Dalí îşi leagă destinul de zbuciumata istorie a artei din ultima jumătate a secolului XX.

Bibliografie: Salvador Dalí, *La Conquête de l'irrationnel*, Paris, 1935; *Dalí par Dalí*, Paris, 1970; *Dalí: The Masterworks*, Cleveland, 1970; A. Reynolds Morse, *Dalí: A Guide to His Works in Public Museums*, Cleveland, 1974; R. Radford, *Salvador Dalí*, Londra, 1997.

Damian, Horia (n. Bucureşti, 1922 – m. Paris, 2012). Pictor şi sculptor român stabilit în Franţa. După studii de arhitectură la Bucureşti, lucrează la Paris cu André Lhote* (1946-1947) şi cu Fernand Léger* (1948-1949). Operele sale sunt prezentate în expoziţii personale la Bucureşti (1942), Paris (în mod constant

la galeriile Arnaud şi Stadler; în 1972, la Muzeul de Artă Modernă), New York (Solomon R. Guggenheim Museum, 1976), Bruxelles (Palais des Beaux Arts, 1960), Kassel (Documenta, 1992). Ciclul „Ceruri înstelate”, pe care îl inaugurează în 1951, este dezvoltat în continuare în lucrări ce angajează tot mai decis spaţiul. Face o sinteză între modalităţile picturii, sculpturii şi arhitecturii, creând formaţiuni spaţiale inedite. „Elementele sale”, scrie Jacques Lassaigne, „frontoane, capiteluri, scări, estrade, fragmente de coloane, pierzându-şi funcţionalitatea tradiţională, se organizează în ritmuri dictate de o bogată şi complexă mişcare ascensională sau laterală”. Cu o permanentă înclinaţie spre construcţie, hrănită de dorinţa de a implanta în ambianţă structuri care să provoace şi să menţină o stare de meditaţie, realizează „Reliefuri în suprafeţe galbene”, „Porţi”, „Piramide”, „Tronuri”, „Columne”, „Dealul”, „Declinul haosului”, „Marile construcţii”, „Colosseum roşu” etc.

Bibliografie: Horia Damian, *The Hill*, catalog, The Solomon R. Guggenheim, New York, 1976; *Horia Damian*, Documenta, Kassel, 1992.

Damianov, Krum (n. Rakitovo, 1937). Sculptor bulgar. În 1962 a absolvit Academia de Arte Frumoase din Sofia, unde a studiat sub îndrumarea lui Liubomir Dalcev. Distins cu Premiul Uniunii Artiştilor Plastici Bulgari (1977) şi Premiul Dimitrov (1978). În ansamblurile monumentale, ca şi în lucrările de sculptură decorativă pleacă de la datele pe care le oferă realitatea fiinţei umane. De regulă, el reţine întreaga coerenţă a trupului omenesc, dar în ceea ce priveşte modelajul, efectele de suprafaţă, tratarea devine mai liberă, mai degajată faţă de detaliul anatomic. Lumina în care îşi plasează personajele pare

corozivă, cu o acţiune permanentă asupra volumului. În această forţă care animă aparenţele concretului recunoaştem ceva din lăuntricele frământări ale artistului.

Damnjan, Radomir Damnjanović (n. Mostar, 1935). Pictor sârb. A absolvit Academia de Arte Frumoase din Belgrad în 1957. Diplomă postuniversitară în 1959. În 1971-1972 se află într-o călătorie de studii în Statele Unite. Din 1974 lucrează la Milano. Expoziţii de grup: Grupa Danas, Belgrad, 1958, 1959, 1960; Bienala de la Alexandria, 1961-1962; Bienala de la São Paulo, 1963, 1979, 1981; Documenta din Kassel, 1964; Bienala de la Paris, 1965; Bienala de la Veneţia, 1966, 1976, 1980; Expo ’67, Montréal; Bienala de la Tokyo, 1967, 1979; Bienala „Danubius”, Bratislava, 1968; Edinburgh Arts ’73; Expoziţia de grafică, Bilbao, 1982. Distincţii: Premiul Wanda Svevo la Bienala de la São Paulo, 1963; Premiul Nadežda Petrović, Čačak, 1964; Premiul Bienalei „Danubius”, Bratislava, 1968; Premiul Festivalului „Arte Video în Europa”, Lukarno, 1981. Fire dinamică, animat perpetuu de o nelinişte creatoare, artistul abordează cele mai diferite tehnici şi modalităţi de expresie (pictură, video*, instalaţii*, fotografia, happening* etc.) din dorinţa de a asigura o maximă eficacitate discursului său artistic. El îşi propune restabilirea caracterului demiurgic al creatorului de artă, prezentându-l ca pe „ultimul romantic” într-o societate ce suferă de multiple alienări. Apetitul pentru aventură, „nomadismul” aparent nu sunt decât manifestările unui spirit cognitiv, condiţia comunicării unui mesaj iniţiatic la care artistul a putut avea acces. Când apelează la limbajul imaginii picturale, materialul expresiv este supus unui proces de abstractizare şi raţionalizare, singurul de natură să pună în

cele din urmă în lumină pulsul sensibilităţii sale. Sugestivă pentru poziţiile filosofice şi etice este cartea sa *Nimic superfluu în spirit*, publicată în 1978, la Tübingen.

Bibliografie: Ješa Denegri, *Radomir Damnjanović Damnjan*, Belgrad, 1986; *Radomir Damnjanović Damnjan*, monografie, Belgrad, 2010.

Daquin, Pierre (n. Paris, 1935). Artist decorator francez. Între anii 1956 şi 1964 studiază la Manufactura Gobelins din Paris. Deşi format în climatul impregnat de tradiţia tapiseriei franceze, el este unul dintre revoluţionarii genului, pentru care tehnica, înţeleasă în toată complexitatea sa şi respectată ca mod de exprimare total, este un permanent subiect de meditaţie. Inovaţiile sale, care vizează detaşarea tapiseriilor ca obiecte mobile cu deplină individualitate în spaţiu, se bazează pe integrarea golului, a absenţei materiei, a transparenţelor, pe alburile-absenţă ale materiei cromatice, pe integrarea luminii, pe valoarea dinamică a formelor ovoidale, pe alternanţa dintre zonele ţesute în manieră tradiţională şi zonele de fire răsucite şi înnodate, care cad liber. Celebrul obiect expus la ediţia a V-a a Bienalei de la Lausanne – *Cuşca vântului* – este un exemplu semnificativ pentru tapiseriile-obiect care au început să populeze cu naturaleţe şi prestanţă mediul de viaţă.

Bibliografie: Jean Pichon, *Pierre Daquin. Paradoxales*, Musée de Beaux-Arts, Angers, 2008.

Davis, Stuart (n. Philadelphia, 1892 – m. New York, 1964). Pictor american. Părăseşte Şcoala de Arte Frumoase pentru a studia cu Henri* (1910-1913). În 1913, cu prilejul participării la Expoziţia

internaţională de la New York (vezi *Armory Show*), vine în contact cu pictura europeană, aflându-se câţiva ani sub influenţa lui Van Gogh* (*Strada Gloucester*, 1916; *Dealuri galbene*, 1919). Peisajele agitate, cu tuşe energice, acide, sunt supuse apoi unui proces de simplificare ce îl apropie în perioada 1915-1917 de modalităţile cubismului*. Folosirea tehnicii colajului* – cu suprafeţe uniform colorate – adânceşte simplificarea formelor. Spiritul geometric devine tot mai manifest, conducându-l pe artist la compoziţii vaste. Către anul 1924, pânzele sale devin cu totul abstracte*, artistul revenind apoi treptat la limbajul figurativ. Materialul figurativ – în care apar uneori cifre, litere şi cuvinte din reclame – este ordonat după principii decorative tot mai clare, care transformă în unele cazuri motivele în simple forme colorate (seria „Bătătorul de ouă”, 1927-1928; peisajele cu bazine de înot; *Places des Vosges*, 1928; *New York – Paris*, 1931; *Răsăritul soarelui*, 1933), până la aspectele abstracţiei geometrice (*Cubismul colonial*, 1954; *Amiază*, 1954). În anii 1930, în cadrul Programului Federal pentru Artă WPA şi în baza unor comenzi speciale, a realizat o serie de picturi murale la Radio City, Music Hall, în New York, 1932; Universitatea Indiana, 1938; Radio Station WNYC în Manhattan şi New York World’s Fair, 1939. A fost profesor la Liga Studenţilor în Arte din New York (1931-1932) şi la Noua Şcoală pentru Cercetări Sociale (1940-1950).

Bibliografie: James Johnson Sweeney, *Stuart Davis*, New York, 1945; D. Kelder, *Stuart Davis*, New York, 1971; K. Wilkin, *Stuart Davis*, New York, 1987; *Stuart Davis. American Painter*, catalog, The Metropolitan Museum of Art, New York, 1991.

Dărăscu, Nicolae (n. Giurgiu, 1883 – m. Bucureşti, 1959). Pictor român. Studiază la Academia de Arte Frumoase din Bucureşti (1902-1906) cu G.D. Mirea şi Ipolit Strâmbu; Academia Julian, în atelierul lui Jean-Paul Laurens (1906) şi la Academia de Arte Frumoase din Paris, clasa lui L.O. Merson (1907). Vizitează în acest timp – şi în anii următori – sudul Franţei, coasta dalmată, Veneţia, sudul Italiei, litoralul Mării Negre. Din primele contacte cu pictura fovistă* va reţine doar câteva elemente, evoluţia sa ulterioară înscriindu-se pe linia tradiţiei picturii româneşti ilustrate de Grigorescu*, Andreescu* şi Luchian*. Informaţia culturală vastă furnizată de călătoriile sale a fost decisivă pentru formaţia lui, pentru construirea unei palete luminoase, tonice. Există aici tonalităţi calde, nu lipsite însă de unele izbucniri cromatice bine temperate. Simţul armoniei, liniştea contemplativă se fac simţite chiar şi atunci când violenţa luminii, pitorescul motivelor sau dramatismul subiectului reclamă un colorit mai contrastant (*Palat veneţian*, 1912; *Bazarul din Tulcea*, *Piaţa Teatrului Naţional în ploaie*, 1919; *Peisaj din Veneţia*, 1926; *Bărci pe lagună*, 1926; *La Chioggia*, 1926; *Cimitir tătărăsc* etc.). Dacă succesul nu l-a ocolit – i se rezervă o sală la Bienala de la Veneţia în 1940 (mai expun acum Pallady*, Steriadi*, Lucian Grigorescu*), manifestare la care va fi prezent şi în 1942 –, bombardarea Bucureştiului în 1944 îi incendiază atelierul, distrugându-i cea mai mare parte a lucrărilor.

Bibliografie: Vasile Drăguţ, *Nicolae Dărăscu*, Bucureşti, 1966; Alexandru Măciucă, *Nicolae Dărăscu*, Muzeul Naţional de Artă al României, Bucureşti, 1996.

De Chirico, Giorgio (n. Volos, 1888 – m. Roma, 1978). Pictor italian. Studiază la: Institutul Politehnic din Atena (1900-1906) cu Railos Botonakis şi Iakobidis; Academia de Arte Frumoase din München (1906-1908). În 1909 pleacă la Milano, apoi la Torino, unde îl impresionează arhitectura rectilinie şi statuile din ambianţa urbană. La Paris (1911-1915) îl cunoaşte pe Apollinaire. Împreună cu Carrà* pune bazele picturii metafizice*, la care vor mai adera fratele său, Alberto Savinio, Filippo de Pisis, Morandi*. Aflat din nou la Paris (1925-1931), se asociază pentru scurtă vreme cu mişcarea suprarealistă* condusă de André Breton. Realizează scenografii şi costume pentru baletele ruse* ale lui Djaghilev, Paris, 1929. În 1935-1936 se află în SUA. Creează scenografie pentru Covent Garden Opera din Londra (1939), Opera din Roma, Teatro Comunale din Florenţa, Scala din Milano (1937-1943). Participă la: Bienala de la Veneţia, 1924, 1932, 1948; „Pictura suprarealistă”, Paris, 1925; „Sursele picturii moderne”, Boston, 1939; „Arta fantastică, dada, suprarealismul”, New York, 1947; „Futurismul şi pictura metafizică”, Zürich, 1950; „Sursele secolului XX”, Paris, 1960; „Omagiu liniştii”, New York, 1966; „Dada, suprarealismul şi moştenirea lor”, New York, 1968. Mobilizat la Ferrara, apoi demobilizat, fiind considerat inapt pentru serviciul militar, începe să picteze seriile „Manechine” şi „Interioare metafizice”. Imaginile pictate cuprind clădiri, statui, piese din recuzita matematicianului, într-o atmosferă poetică specială. Obiectele prezentate pe fonduri ample şi pure de culoare îşi acuză concreteţea (*Melancolie*, 1912; *Marele turn*, 1913; *Marele metafizician*, 1917; *Muzele neliniştitoare*, 1917). Lumina vine din surse nedefinite sau multiple, aducând impresia de suprarealitate. După o expoziţie la Roma, în 1918, devine

principala personalitate din gruparea Valori plastici. La Paris ia parte la prima manifestare a artiştilor suprarealişti, care îl primesc ca pe un precursor. După numai un an, în 1926, expoziţia sa de la Galeria Leonce Rosenberg stârneşte protestele lui Breton şi ale celorlalţi suprarealişti, nemulţumiţi de „noua manieră” a artistului italian. De Chirico se reîntoarce apoi la o pictură care îşi caută mobilurile într-un mod de figurare tradiţional.

Bibliografie: Giorgio de Chirico, *Mémoires*, Paris, 1966; *De Chirico par de Chirico*, Paris, 1978; Claudio Brunio (coord.), *Cataloga Generale: Giorgio de Chirico*, 3 vol., Milano, 1971; Fagiolo dell’Arco, *L’Opera completa di de Chirico 1908-1924*, Milano, 1984; P. Baldacci, *De Chirico – 1888-1919 – La Metafisica*, Milano, 1997; G. Roos, Giorgio de Chirico şi Alberto Savinio, *Verso un arte nuova 1906-1911*, Bologna, 1999.

Dé-collage (dezlipire). Termen folosit de Vostell*, sub forma Dé-coll/age, începând din 1954, pentru a denumi intervenţiile sale în afişele depuse pe zidurile Parisului. Dezlipirea şi sfâşierea violentă a afişelor dezvăluie fragmente de informaţii, de litere, de imagini, regăsite acum într-o nouă ordine, aleatorie, cu asociaţii neaşteptate, ce evocă tehnicile suprarealiste* şi ceva din programul urmărit de nouveau réalisme*. Între cei care exploatează resursele semnificative ale afişelor sfâşiate se numără „afişiştii” Raymond Hains, autor al seriei „La France déchirée” (1949-1961), şi Jacques Matré de la Villeglé, care colecţionează încă din 1949 afişe marcate de trecerea „sfâşietorului anonim”, precum şi François Dufrêne, care utilizează „materialul” oferit de afişele zdrenţuite pentru a crea

un nou discurs, pe linia unor convingeri lettriste* mai vechi. Pentru Mimmo Rotella, dezlipirea şi folosirea resturilor de afişe are o tentă protestatară, fără să aibă cunoştinţă de demersurile similare în epocă ale lui Vostell, Hains, Dufrêne şi Villeglé. Cu astfel de opţiuni şi procedee tehnice, Vostell se va apropia în chip firesc de mişcarea Fluxus*. În utilizarea afişelor rupte, el găseşte temeiul unei arte destructurante care respinge reprezentarea, oferindu-i totodată posibilitatea unor atitudini artistice alternative, ca environment* şi performance*.

Bibliografie: Wolf Vostell, *Dé-coll/age*, Braunschweig, 1980.

Degas, Edgar (Hilaire-Germain-Edgar de Gas) (n. Paris, 1834 – m. Paris, 1917). Pictor francez. Se consacră de timpuriu gravurii, lucrând cu Grigore Şuţu, Barrias şi Lamothe. În 1855 intră la Şcoala de Arte Frumoase din Paris. Verile călătoreşte în Italia, unde îi studiază pe vechii maeştri. În mai multe gravuri şi picturi se arată interesat de cursele de cai, petrecând mult timp în *plein-air.* Folosirea pastelului – material şi tehnică cu o pronunţată capacitate de surprindere a mişcării spontane – şi întâlnirea cu Manet (1862) şi Monet* (1869) contribuie la formarea gustului său pentru instantaneu, pentru fixarea în imagine a ceea ce cade nemijlocit sub simţuri în momentul observării. Cu o astfel de orientare, Degas inaugurează în anul 1872 seria de tablouri cu balerine, de secvenţe din lumea spectacolului. În 1873 ia parte împreună cu Manet, Renoir*, Pissarro*, Sisley*, Cézanne* la organizarea Societăţii anonime cooperative a artiştilor pictori, sculptori şi gravori, destinată să se manifeste în afara Salonului oficial. Expune la expoziţia deschisă în 1874, la fotograful Nadar – expoziţia marcând

apariţia mişcării impresioniste*. Din acest an datează lucrări ca *Repetiţie de balet pe scenă*, *Clasa de dans.* Pictorul studiază cu atenţie mişcarea trupului în dans, încercând să reţină modificările suferite de formele supuse efortului. Lângă secvenţele pictate la operă, Degas adaugă şi alte aspecte din ceea ce se poate numi „lumea ca spectacol” (*Absintul*, 1875-1876; *Café-concert la Ambasador*, 1877). Curând începe seriile de portrete „Călcătorese” şi „Modiste”, rămânând toată viaţa credincios reprezentării, în timpul dansului, a tinerelor balerine (*Dansatoare în foaier*, 1879; *Dansatoare albastră*, 1890; *Dansatoare legându-şi sandalele,* 1893-1898; *Două dansatoare,* 1898). Prin efortul de înregistrare a instantaneului, a mişcării – văzută în situaţia elocventă a dansului –, Degas participă la construirea esteticii impresioniste. (Vezi fasciculul I, planşa 2)

Bibliografie: P.A. Lemoisne, *Degas et son œuvre*, 4 vol., Paris, 1949; John Rewald, *Edgar Degas*, Paris, 1954; Daniel Halévy, *Degas parle…*, Paris, Geneva, 1960.

Deim, Pál (n. Szentendre, 1932). Pictor maghiar. Absolvent în 1963 al Academiei de Arte Plastice din Budapesta. Cu o intuire exactă a valorilor decorative, construieşte panouri din lemn vopsit, în care intervenţia grafică creează accente şi ritmuri spaţiale inedite. Ansamblurile rezultate din exercitarea acestei vocaţii a construcţiei au uneori o sarcină de idei clar formulată (*În memoria tuturor celor morţi fără rost*, 1961; *Icoană de mireasă*, 1971), alteori vizează însăşi structura plastică a ambianţei (ciclul „Compoziţii pentru o lucrare murală”).

Bibliografie: Marianna Kolozsváry, *Deim Pál*, Budapesta,1992; Gabriella Uhl, *Deim Pál*, Budapesta, 2006.

Deineka, Aleksandr Aleksandrovici (n. Kursk, 1899 – m. Moscova, 1969). Pictor şi sculptor rus. După ce se iniţiază la Şcoala de Artă din Harkov (1914-1918) cu M. Pestrikov, se înscrie la Institutul de Artă şi Tehnică (Vhutemas) din Moscova, pe care îl absolvă în 1924. Studiază de asemenea cu gravorii V.A. Favorski şi D. Moor. Înfiinţează împreună cu A.D. Goncearov şi L.I. Pimenov Grupul celor Trei, care deschide „Prima expoziţie pentru discuţii”, 1928. După desene satirice şi militante – apărute în publicaţii ca *U Stanka* (*La strung*), *Bezbojnik* (*Ateul*), *Daeş* (*Hei-rup!*), *Krasnaia Niva* (*Ogorul roşu*) – se consacră picturii, realizând în 1928 o primă operă importantă – *Apărarea Petrogradului*. Pictorul apelează la imaginea realităţii, fără s-o copieze sau s-o înfrumuseţeze, pentru că aceasta are prin ea însăşi valori ce trebuie să reţină atenţia. A pictat numeroase portrete, peisaje, compoziţi: inspirate de actualitate (*Mama*, 1932; *Viitori piloţi*, 1938; *Marş cu stângul*, 1941; *O suburbie a Moscovei*, 1942; *Apărarea Sevastopolului*, 1942; *Sub ocupaţie*, 1944; *Pe şantierele din apropierea Moscovei*, 1949). Motivul este atent studiat, până ce imaginea se saturează de concret. Din acest moment, de dincolo de aparenţă se fac simţite valori ce aşază reprezentarea într-o nouă lumină, îndepărtându-ne, în fapt, de canoanele realiste atât de acuzate în ambianţa culturală în care evoluează. Asistăm la o abordare polemică a realismului, tablourile sale apropiindu-ne de zonele picturii metafizice* şi prefigurând o atitudine care mai târziu, în cultura occidentală, va fi definită ca hiperrealistă*. Este şi autorul unor desene şi tablouri făcute sub impresia călătoriilor prin străinătate, ca şi al unor fresce şi mozaicuri ce împodobesc Teatrul Central al Armatei, Teatrul de Operă şi Balet din Celiabinsk, staţiile de metrou Maiakovski,

Paveleţkaia şi Universitatea Lomonosov din Moscova. În sculptură a creat îndeosebi chipuri de tineri sportivi – *Patinatoare*, 1939; *Ştafeta*, 1947; *Nud de sportivă*, 1947; *Boxer*, 1947 –, ca un omagiu adus frumuseţii şi tinereţii, energiilor vitale ale omului, de natură să depăşească acele canoane artificiale impuse de complexul social.

Bibliografie: M. Iablonskaia, *A. Deineka*, Leningrad, 1964; Petru Comarnescu, *Deineka*, Bucureşti, 1968; V. Sissoiev, *Aleksandr Deineka*, Leningrad, 1982.

De Kooning, Willem (n. Rotterdam, 1904 – m. East Hampton, 1997). Pictor olandez stabilit în SUA. Se formează la Academie voor Beeldende Kunst din Rotterdam (1916-1924), în ambianţa mişcării De Stijl*, apoi la Bruxelles şi Anvers. Studiile sale au fost nu numai artistice, ci şi de istoria artei şi de filosofie, ceea ce îi oferă o solidă formaţie intelectuală. În 1925 emigrează în SUA, unde, din 1927, intră în cercul artiştilor newyorkezi, devenind prieten cu Gorky* (1929). Din 1935 lucrează în cadrul Planului Federal de Artă (WPA) şi execută o serie de schiţe-proiect pentru decorarea monumentală a cheiurilor liniei maritime franceze din New York. A predat pictura la Colegiul Black Mountain din Carolina de Nord (1948) şi la Şcoala de Arte Frumoase a Universităţii Yale (1949-1950). Prietenia cu Albers*, Fuller* şi Cage*, cu membrii Şcolii de pictură din New York, cu Peggy Guggenheim şi cercul său l-a marcat puternic. A fost prezent la majoritatea expoziţiilor de artă americană: în pavilioanele Bienalei de la Veneţia (1954, 1956, 1960); „Arta americană de avangardă”, Paris, New York, 1941-1952; Bienala de la São Paulo, 1953; „Noul deceniu”, New York, San Francisco,

Los Angeles, 1960; „Pictura şi sculptura unui deceniu, 1954-1964”, Londra, 1964; Documenta din Kassel, 1965; „Dix ans d’art vivant”, Paris, 1967; „Kompas III”, Amsterdam, 1968 etc. Nevoia de noutate începe să devină vizibilă în lucrările din 1946, în care, cum scrie Bryan Robertson, se revoluţionează concepţia despre negru ca valoare cromatică. Dar adevărata sa maturitate o găsim în seriile de reprezentări feminine, începând din anii 1950, care s-au prelungit – cu o scurtă perioadă complet abstractă*, între 1955 şi 1960 – pe parcursul întregii creaţii. Desenul impulsiv, cu tuşe puternice, vorbeşte despre filonul expresionist* al formaţiei artistului, despre temperamentul său neliniştit. Dar structura cromatică şi armonia ce dirijează câmpurile de culoare (dincolo de energia tuşei, împinsă până la brutalitate) pun în lumină cealaltă latură a formaţiei sale care ţine de influenţa De Stijl. Desigur, nu trebuie să ne gândim la rigoarea raţionalistă, aşa cum o propuneau reprezentanţii acestei grupări, dar, dincolo de libertatea impetuoasă, dinamică a petelor de culoare răzbate o permanentă tensiune spre echilibru, iar gamele cromatice sunt întotdeauna armonice, absorbind anecdota purtată de accidentul figurativ al desenului într-un context mai apropiat abstracţiei lirice şi expresionismului.

Bibliografie: Harold Rosenberg, *De Kooning*, New York, 1974; Harry F. Gaugh, *De Kooning*, New York, 1983.

Delaunay, Robert (n. Paris, 1885 – m. Montpellier, 1941). Pictor francez. Începe ca pictor de decoruri la teatrul din Belleville. Influenţat pe rând de Gauguin*, Seurat* şi Cézanne*. Parcurge studiul lui Chevreul privitor la raporturile cromatice. „Am avut

ideea”, scrie el, „unei picturi care din punct de vedere tehnic înseamnă numai culoare, dar care se dezvoltă în timp ce se percepe simultan. Pentru asta am folosit expresia ştiinţifică a lui Chevreul: *contrastele simultane*”. Nemulţumit de modalităţile cubismului*, prea rigid pentru temperamentul său înclinat spre lirism şi armonie, începe prin anul 1912 (ciclurile „Forme circulare”, „Discuri simultane”, „Ferestre”) să surprindă dinamica luminii, spectacolul străzii şi al stadioanelor (*Echipa din Cardiff, Omagiu lui Blériot*), prin jocul culorilor. Realitatea este reţinută prin impresiile cromatice, care capătă în compoziţie o existenţă autonomă, mişcare şi ritmuri specifice percepţiilor optice. Tabloul este asemenea unei simfonii, culorile asociindu-se şi contrastând după legi comune cu partitura muzicală. Această tendinţă esenţială spre armonizare, spre echilibrul dinamic al suprafeţelor de culoare l-a făcut pe Apollinaire să folosească, pentru a defini pictura sa, termenul *orfism**. Delaunay devine curând o figură proeminentă a vieţii artistice. În 1911, Kandinsky îl invită să participe la expoziţia grupării Der Blaue Reiter* la München. Ia parte, de asemenea, la o expoziţie în Galeria Der Sturm din Berlin, împrietenindu-se cu pictorii Marc* şi Macke*. Revine în anii 1924-1926 la procedeele picturii figurative (seria „Turnul Eiffel”), după care lucrările sale devin total abstracte*. Se preocupă de transpunerea problemelor picturale, în domeniul decoraţiilor monumentale. În seriile „Ritmuri colorate” şi „Ritmuri fără sfârşit” adoptă tehnica unor reliefuri policrome, având structuri materiale diferite – ciment, piatră, nisip aglomerat, culori de pictură etc. Împreună cu soţia sa, Sonia Delaunay*, concepe decoraţia pavilioanelor aviaţiei şi căilor ferate la Expoziţia internaţională de la Paris, 1937. În dezvoltarea artei

abstracte, R. Delaunay ocupă un loc aparte atât datorită modului propriu de încorporare a influenţelor cubismului şi constructivismului*, cât mai ales descoperirilor pe care le face în domeniul dinamizării imaginii plastice, prin crearea unor raporturi active, armonice între masele de culoare şi intensităţile luminoase. Organizarea percepţiilor optice după principiile construcţiei muzicale anunţă viitoare înţelegeri ale imaginii plastice în cadrul ambianţei tot mai artificializate a oraşului ultramodern. Este, în fond, unul dintre precursorii artei optice*, ai artei cinetice*, un artist despre care, încă în 1911, Metzinger* spunea că a ajuns să „substituie descoperirile personale legilor generale ale opticii”. (Vezi fasciculul II, planşa 15)

Bibliografie: Robert Delaunay, *Du cubisme à l’art abstrait*, Paris, 1957; *Robert Delaunay*, catalog, Musée d’Art Moderne de la Ville de Paris, 1987.

Delaunay-Terk, Sonia (Sara Ilinicina [Elievna] Ştern) (n. Odessa, 1885 – m. Paris, 1979). Pictor francez de origine ucraineană. Urmează în Germania, la Karlsruhe, cursuri de desen (1905), apoi se stabileşte la Paris şi studiază la Académie de la Palette. Începe să picteze puternic influenţată de Robert Delaunay*, cu care se căsătoreşte în 1910. Într-o serie intitulată „Contraste simultane” – titlul însuşi arată opţiunea sa pentru orientarea lui R. Delaunay –, în tablouri asemenea celui intitulat *Bal Bullier*, artista aşază culorile într-un ritm pe care i-l sugerează mişcarea concretă a realităţii, spectacolul ce se oferă imediat observaţiei. Petele de culoare închise cel mai des în formele cercului şi pătratului sunt mai grele, mai saturate de

lumină decât la soţul său (cu care a colaborat la realizarea decoraţiilor murale din pavilioanele aviaţiei şi căilor ferate de la Expoziţia internaţională de la Paris, 1937). O călătorie în Spania, între anii 1915 şi 1929, îndrumă căutările sale spre arta decorativă, spre plastica destinată teatrului şi baletului, spre vestimentaţie. Ideile din pictură le transcrie, adecvat, în alte genuri: în textile (aşa-numitele sale „ţesături simultane”), în grafica de carte („ilustraţia simultaneistă” pentru volumul La *Prose du Transsibérien* de Blaise Cendrars).

Bibliografie: Sonia Delaunay, *Rythmes et couleurs*, Paris, 1971; M. Hoog, *Robert et Sonia Delaunay*, Paris, 1967; *Sonia Delaunay*, catalog, Albright-Knox Gallery, Buffalo, 1980.

Delvaux, Paul (n. Antheit, 1897 – m. Furnes, 1994). Pictor belgian. După ce absolvă liceul greco-latin, se înscrie în 1916 la Academia de Arte Frumoase din Bruxelles, în clasa de arhitectură a lui Pierre-Jose Van Neck. Este influenţat de pictorii expresionişti* belgieni (Ensor*, Permeke* şi De Smet*), evoluând spre modalităţi onirice, suprarealiste*, îndeosebi după ce vizitează expoziţiile lui De Chirico* şi Magritte*. Participă la viaţa artistică din Belgia, unde apăreau revistele *Sélection*, *Le Centaure*, *Variétes*, *Les Cahiers de Belgique* etc., fiind prezent la Expoziţia internaţională a suprarealismului organizată de André Breton şi Paalen* în Mexic. Funcţionează ca profesor de artă monumentală la Şcoala Naţională de Artă şi Arhitectură din Bruxelles (1950-1962), iar în anii 1965-1966 este preşedinte al Academiei Regale de Arte Frumoase din Belgia. Realizează picturi murale la Kursaal din Oostende, la Palatul Congreselor din Bruxelles etc. Expune în 1968 în Pavilionul belgian la

Bienala de la Veneţia. Tablourile sale cuprind elemente clasicizante şi date ale realităţii observate, personaje – multe feminine – riguros construite, într-o atmosferă lirică fără discontinuităţi frapante. Este o lume aparent îngheţată, dar care, la o privire mai atentă, îşi dezvăluie aspecte noi, zone în care fluxurile vitale vin în contradicţie cu recuzita livrescă, creând efecte speciale de clară factură suprarealistă (*Două femei în deşert*, 1934; *Naşterea lui Venus*, 1937; *Oraş antic*, 1941; *Oraşul neliniştit*, 1941; *Schelete într-un birou*, 1943; *Coborârea de pe cruce*, 1949; *Şcoala savanţilor*, 1958; *Sacrificiul Ifigeniei*, 1968; *Dialogul*, 1974). „Ce este suprarealismul?”, se întreba artistul într-o conferinţă din 1966. „După opinia mea, este înainte de toate o recrudescenţă a ideii poetice în artă, reintroducerea subiectului, dar într-un sens bine determinat, care este cel al straniului şi al ilogicului.”

Bibliografie: Michel Butor, Jean Claire, Suzanne Houbart-Wilkin, *Delvaux*, Lausanne, Paris, 1975; M. Jacob, *Paul Delvaux. L’œuvre graphique*, Monte Carlo, 1976; B. Emerson, *Delvaux*, Paris, 1985; D. Scott, *Paul Delvaux. Surrealizing the Nude*, Londra, 1992.

Demartini, Hugo (n. Praga, 1931 – m. Sumrakov, 2010). Sculptor ceh. A studiat la Academia de Artă din Praga (1949-1954) sub îndrumarea lui Jana Laudy. Atras de modalităţile constructiviste*, se îndepărtează de problemele reprezentării, adoptând un repertoriu de forme geometrice pe care le multiplică şi le asamblează fără o ordine prestabilită. Aşezarea acestor elemente abstracte*, controlate de rigori geometrice, în compoziţii ce îmbină ordinea cu improvizaţia trebuie înţelese, în contextul anilor 1960 şi 1970, ca un gest de opoziţie faţa de

cerinţele estetice oficiale. Într-o astfel de opţiune, artistul îşi păstrează aspiraţiile raţionaliste, rezervându-se totodată plăcerii jocului. Tendinţa spre hazard, spre aleatoriu, în condiţiile operării cu elemente geometrice, o pune în lumină prin seria de „Demonstraţii în spaţiu”, 1968, în fapt, mici performance-uri*, realizate prin aruncarea în aer a elementelor constitutive ale compoziţiilor şi înregistrarea fotografică a acestor instantanee. Spiritul constructiv se afirmă, într-o etapă ulterioară, prin conceperea unor scenografii complexe (seria „Model”), în care volumele, geometrice, sunt dublate de o recuzită esenţială – anunţând percepţii minimaliste*. Aceste spaţii scenice golite de orice prezenţă umană se încarcă de energii spirituale secrete, alcătuind „retorica” unei dramaturgii virtuale.

Bibliografie: Hugo Demartini, *Akce 1968-1969*, Praga, 1976.

Denev, Konstantin Stanev (n. Stara Zagora, 1954). Sculptor bulgar. După ce se iniţiază la Şcoala de Artă din Sofia, urmează cursurile Universităţii din Veliko Tărnovo, secţia de sculptură, sub îndrumarea lui N. Marov, pe care le încheie în 1979. Participă la expoziţiile: „De-a lungul secolelor”, Sofia, 1985; Bienala de sculptură mică, Poznań, 1986; „Pământul lui Botev”, Sofia, 1989; Trienala de la Sofia, 1990; „Artă dialog”, Sofia, 1993; „Portretul unei generaţii”, Sofia, 1995. Distincţii: Premiul Primăriei oraşului Poznań, 1986; Marele Premiu A. Nicolov al Uniunii Artiştilor Bulgari, 1989; Premiul Yastrebino, Sofia, 1993; Marele Premiu al Uniunii Artiştilor Bulgari, 1995. Înţelegând opera de sculptură ca act de construcţie, artistul pleacă de la fibre vegetale, de la structuri lemnoase pe care le asamblează,

cucerit de progresiva naştere a volumului, a cărei amploare este asigurată deopotrivă de materie şi de golurile pe care le integrează. În chip firesc, lucrările ce au la bază lemnul citează împletiturile populare, diverse piese din universul etnografic. De la astfel de construcţii din lemn, sculptorul trece în chip firesc la utilizarea bronzului, cu folosirea aceluiaşi tip de structuri spaţiale, aşezate uneori într-o cheie simbolică.

Denis, Maurice (n. Granville, 1870 – m. Paris, 1943). Pictor şi gravor francez. Este şi autor al unor eseuri teoretice în domeniul picturii, teoreticianul grupului de pictori cunoscuţi sub denumirea Les Nabis*. Studiază la Academia Julian, unde cu mai mulţi colegi, printre care Bernard*, Paul Ranson, Bonnard*, Vuillard* şi alţii, se grupează în jurul lui Sérusier*, la rândul său discipol – cel puţin teoretic – al lui Gauguin*. Cucerit de ideile despre pictură ale lui Gauguin, de sintetism şi de cloisonnism, Denis le dezvoltă în scrierile sale despre artă (*De la simbolism şi de la Gauguin spre o nouă ordine clasică*; *Noi teorii asupra artei moderne şi artei sacre* etc.). Principiile formulate de el despre primatul formei şi culorii asupra subiectului într-o pictură sunt definitorii pentru premisele artei moderne: „Înainte de a fi un cal de bătălie, o femeie sau o anecdotă oarecare, un tablou este o suprafaţă acoperită de culori într-o anumită ordine”. Idealul său, puţin exprimat în scris, este cel al unui „simbolism regenerat de obiectivitate”. Dar, ca şi în cazul lui Sérusier, pictura îi e mult mai puţin eliberată de convenţiile incriminate decât scrisul (*Omagiu lui Cézanne*, *Muzele*). Legată de anecdotă, de subiect, mizând pe valoarea lor, pictura lui Denis e tipică pentru atmosfera de la 1900 (vezi *Art Nouveau*). Călătoriile în nordul Italiei (1895, 1897) îl pun în contact cu

pictura primitivilor florentini şi vienezi, iar călătoria la Roma, împreună cu Gide, îi deschide alte perspective asupra artei religioase italiene. Călătoreşte de asemenea în Germania, în Rusia. În 1908 devine profesor la Academia Ranson. Pictează în acest timp biserica din Vésinet, creează decoruri pentru teatrul de la Champs-Élysées şi Petit Palais, pictează biserica Saint-Louis de Vincennes etc. În 1919 fondează Les Ateliers d'art sacré, pentru restaurarea picturii religioase. Scrie în tot acest timp despre evenimentele artistice şi despre principiile picturii, precum şi memorii de călătorie, dovedind mult mai multă deschidere şi libertate în scris decât în pictură. (Vezi fasciculul I, planşa 13)

Bibliografie: Maurice Denis, *Nouvelles théories sur l'art moderne et sur l'art sacré,* Paris, 1922; *Symbolistes et Nabis – Maurice Denis et son temps*, Musée du Prieuré, Saint-Germain-en-Laye, 1980; J.-P. Bouillon, *Maurice Denis*, Geneva, 1993.

Denny, Robyn (n. Abinger, 1930 – m. Linars, 2014). Pictor englez. A studiat la Şcoala de Artă St. Martin (1951-1954) şi la Colegiul Regal de Artă din Londra (1954-1957). După absolvirea studiilor activează ca profesor la Colegiul de Artă Hammersmith din Londra, Academia de Arte Bath din Corsham, Slade School din Londra, Şcoala de Artă din Minneapolis. Expune, între altele, la: Bienala Tineretului de la Paris (1959); Bienala de la Veneţia (1966); şi îşi deschide la Tate Gallery din Londra o expoziţie retrospectivă (1973). În 1967 este distins cu Premiul I la Festivalul de Artă din Edinburgh. În tradiţia purismului cultivat de artiştii din gruparea De Stijl*, construieşte imagini din mari suprafeţe geometrice, suprapuse într-un joc de verticale şi orizontale. Efectul pur decorativ este

corectat de un colorit cald, saturat de lumină. Vivacitatea tablourilor sale (seria „Aici şi acolo”, 1968-1972) face dovada unei combustii lăuntrice foarte intense, supusă în timpul comunicării voinţei de ordine şi precizie.

Bibliografie: David Alan Mellor, *The Art of Robyn Denny*, Londra, 2002; *Robyn Denny*, Laurent Delaye Gallery, Londra, 2013.

Derain, André (n. Chatou, 1880 – m. Garches, 1954). Pictor francez. Studiază la Academia Carrière (1898-1900), cu Matisse*. Petrece mult timp la muzeul Luvru, studiindu-i pe vechii maeştri. Face cunoştinţă cu Vlaminck*, care locuia de asemenea la Chatou. În 1905, la Salonul de toamnă, expune împreună cu Matisse, Vlaminck, Marquet*, Puy*, Louis Valtat, Manguin*, în aceeaşi sală de la Grand-Palais, numită datorită coloritului viu al tablourilor „la cage aux fauves” („cuşca fiarelor”). Este momentul în care se conturează o mişcare ce va purta numele dat cu ironie de Louis Vauxcelles – fovismul*. Derain este timp de câţiva ani un fovist tipic. Paleta sa strălucitoare, culorile violente în cruditatea lor, accentul pe expresivitatea tuşelor şi liniilor aparţin prin definiţie orientării foviste. Drumul său va fi însă unul dintre cele mai interesante, oferind la capătul unei lungi şi fecunde experienţe spectacolul unei dramatice şi personale întâlniri între un temperament vulcanic – ce l-a făcut să adere la coloritul fovist – şi un spirit ordonator. O permanentă nostalgie pentru idealuri clasice îl face să zăbovească în muzeele pariziene, iar mai târziu să admire arta neagră, fresca pompeiană, mozaicul bizantin, arta pictorilor şi sculptorilor din Quatrocento. În 1908 se desprinde de fovişti (cu un an înainte lucrase un timp la Avignon cu Picasso*), fiind

atras de Cézanne*, al cărui efort de recuperare a realului în imagine se cristalizase în noul său tip de perspectivă, bazată pe raportul între tonurile „calde” şi „reci”, ce constituie prima etapă a cubismului* – „cubismul cézannian”. Participă la câteva manifestări în Germania (expoziţia Noii Asociaţii a Artiştilor din München, 1910; expoziţiile grupului Der Blaue Reiter*), evoluţia sa înscriindu-se pe linia expresionismului* european, dar păstrând în această fază ecouri din Cézanne şi Picasso (*Vechiul pod din Cagnes*, 1910; *Cina*, 1913 etc.). Nu se va lăsa însă atras de nici unul dintre curentele care vor anima epoca. Un voiaj în Italia, în 1921, contribuie la accentuarea interesului său pentru vechile civilizaţii. De o remarcabilă simplitate şi forţă (s-a vorbit chiar despre o întoarcere la problematica picturii realiste) sunt lucrările din ultimii ani, care vorbesc despre originalitatea tot mai pregnantă a pictorului. S-a ocupat şi de sculptură, de ceramică, a lucrat decoruri şi costume pentru spectacole (în special pentru baletele ruse* ale lui Diaghilev), a ilustrat numeroşi şi diverşi scriitori (Ovidiu, Petroniu, Rabelais, Wilde, Gide, Saint-Éxupéry, La Fontaine, Apollinaire ş.a.).

Bibliografie: André Derain, *Lettre à Vlaminck*, Paris, 1955; P. Cabanne, *André Derain*, Paris, 1990; S. Lee, *Derain*, Londra, 1991; M. Hoog (ed.), *Un certain Derain*, catalog, Musée de l’Orangerie, Paris, 1991; M. Kellermann (ed.), *André Derain. Catalog de l’œuvre peint 1895-1934*, 2 vol., Paris, 1992-1996; S. Page (ed.), *André Derain – Retrospective*, catalog, Musée d’Art Moderne de la Ville de Paris, Paris, 1994.

Derkovits, Gyula (n. Szombathely, 1894 – m. Budapesta, 1934). Pictor maghiar. Studiază la Şcoala lui Kernstok Károly (1918).

Între anii 1923 şi 1926 lucrează la Viena. I se decernează, postum, în 1948, Premiul Kossuth. Primele lucrări, apropiate de principiile cubismului[*], vădesc admiraţia sa pentru Cézanne[*]. Artistul crede într-o artă angajată în problematica socială, în posibilitatea creatorului de a interveni în evoluţia evenimentelor. Realizează opere puse în slujba idealurilor umaniste (*Plângerea morţilor*, 1924; *Refugiaţi*, 1926; *Călăreţi*, 1924). Odată clarificat mesajul, se produce şi o nuanţare a mijloacelor plastice, care îi atestă tot mai mult originalitatea vocaţiei (*Pentru pâine*, 1930; *Mâncătorii de struguri*, 1930; *Pe lângă calea ferată*, 1931; *Constructorii de poduri*, 1932; *Mania,* 1934; *Pod iarna*, 1934).

Bibliografie: O.G. Pogany, *Derkovits*, Budapesta, 1961; Körner Éva, *Derkovits Gyula*, Budapesta, 1972.

De Smet, Gustave (n. Gand, 1877 – m. Deurle, 1943). Pictor belgian. După ce studiază la Academia de Arte Frumoase din Gand, în 1901 se stabileşte pentru câţiva ani la Laethem-Saint-Martin, unde cu timpul se formează un focar al expresionismului[*] belgian. Se află printre membrii fondatori ai grupărilor Selection – de orientare expresionistă –, Les Neuf, L’Art contemporaine, L’Art vivant, Compagnons de 1’Art. Ca şi alţi pictori belgieni – Permeke[*], Frits van den Berghe –, Smet îşi îndreaptă atenţia spre aspecte dintre cele mai obişnuite. Printre personajele pe care le pictează remarcăm îndeosebi pescari, ţărani, hangii etc. În opera lui, caracteristică pentru o importantă direcţie a expresionismului flamand, fuzionează gustul pentru forma clară, nefragmentată de tuşe agitate şi înclinaţia spre o anumită intensitate a atmosferei tabloului.

Tensiunea reală a compoziţiilor nu vine însă, cum este cazul multor expresionişti nordici, din violenţa contrastelor şi dramatismul gestului, ci dintr-un izvor lăuntric alimentat de o imaginaţie bogată, cu simboluri ce păreau uitate în străvechi tradiţii figurative. Întunericul din pânzele sale este colorat, întrerupt de lumini neaşteptate, din unghiuri diferite, amintind subtila construcţie regizorală şi scenografică a unui Pieter Bruegel cel Bătrân.

Bibliografie: P.G. van Hecke, *Gustave de Smet: sa vie et son œuvre*, Bruxelles, Paris, 1945.

Despiau, Charles (n. Mont-de-Marsan, 1874 – m. Paris, 1946). Sculptor francez. Studiază la Şcoala de Arte Decorative şi la Şcoala de Arte Frumoase din Paris. În 1903 lucrează în atelierul lui Rodin*, pentru care avea o mare admiraţie. Părăseşte însă atelierul maestrului, încercând să-şi împlinească vocaţia pentru sculptura clasică greco-romană. Lucrările sale – reprezentări mitologice sau portrete ale unor oameni pe care i-a cunoscut – vădesc o eleganţă a formelor, o fineţe a modelajului, o capacitate de interiorizare care îl fac să se distingă de orientarea impresionistă* a lui Rodin sau de vitalismul robust al lui Maillol*. Pline de forţă şi purtând în permanenţă un ideal al valorii umane sunt, între altele, lucrările: *Atlet în repaus*, 1923; *Eva*, 1925; *Line Aman-Jean*, 1925; *Maria Lani*, 1929; *Prinţesa Murat*, 1934; *Apollo*, 1936-1946. Artistul s-a făcut cunoscut şi prin lucrări de grafică, între care ilustraţiile la *Les Fleurs du mal* de Baudelaire.

Bibliografie: Waldemar George, *Despiau*, New York, 1959.

De Stijl (Stilul). Revistă şi grupare artistică apărute în Olanda în 1917, cu scopul de a promova o creaţie bazată pe legile fundamentale ale culorii şi spaţiului, pe principii raţionale, opuse emoţiei ca element impur, ca expresie a individualităţii. În octombrie 1917, la Leiden apare primul număr al revistei *De Stijl*, editată de Van Doesburg*, cu participarea lui Mondrian*. În timp ce Van Doesburg rămâne animatorul revistei şi al grupului (va întreprinde în acest sens turnee de popularizare prin Europa), Mondrian este principalul teoretician al noii orientări. Încă din primul număr al revistei începe să publice amplul său studiu „Despre noua plastică a picturii”, reluat în 1920 la Paris, în *L'Effort Moderne*, sub titlul „Neoplasticismul: principiu general al echivalenţei plastice”. În jurul lui Van Doesburg şi Mondrian se grupează pictorii olandezi Van der Leck*, Vantongerloo*, italianul Severini*, pictorul maghiar Vilmos Huszár, arhitecţii Rietveld*, Robert van't Hoff, Jan Wils, J.J.P. Oud, poetul Antony Kok, cineastul şi pictorul Hans Richter*, numeroşi artişti interesaţi de căutările abstracţionismului geometric. Principiile enunţate şi susţinute prin opere de Mondrian şi Van Doesburg urmăresc crearea unei *noi plasticităţi* (*neoplasticism*), bazată pe structuri logice. Elementele de bază sunt linia dreaptă – dispusă orizontal sau vertical – şi unghiurile drepte. Purismul acestei orientări face să dispară curbele şi contracurbele, spiralele, „tuşele emoţionale”, accidentele formei provocate de amprenta participării afective. Înainte ca Şcoala Bauhaus* să-şi fi început activitatea îndreptată spre un maxim funcţionalism (vezi *International Style*), artiştii de la De Stijl cultivă cu entuziasm principiile raţionaliste – de expresie geometrică –, văzând în aceasta o soluţie de a contracara „barocul modern” rezultat din excesiva afirmare a

subiectivităţii creatorului. Într-un motto la „Prefaţa II” din revista *De Stijl* se spune: „Scopul naturii este omul, scopul omului este stilul”. Acest *stil* nu poate fi decât unul al umanului în general, care în imagine apelează la schemele geometrice şi la culorile pure degajate de valorile simbolice atribuite lor de-a lungul timpului, în diferite culturi. „Când creatorii de artă plastică”, se scrie în aceeaşi prefaţă, „vor fi înţeles că trebuie să vorbească un limbaj universal, nu se vor mai crampona de propria lor individualitate”. Iată, în formularea lui Mondrian, principiile de bază ale *neoplasticismului*: „1. Mijlocul plastic trebuie să fie planul sau prisma dreptunghiulară de culoare primară (roşu, albastru şi galben) şi de nonculoare (alb, negru şi gri). În arhitectură, spaţiul gol reprezintă nonculoarea. Materia poate să reprezinte culoarea. 2. Este necesară echivalenţa mijloacelor plastice. De dimensiuni şi culori diferite, ele vor avea însă aceeaşi valoare. În general, echilibrul se bazează pe o mare suprafaţă de nonculoare sau de spaţiu gol şi o suprafaţă mai mică de culoare sau de materie. 3. Dualitatea opoziţiei într-un mijloc plastic este reclamată şi de compoziţie. 4. Echilibrul constant este obţinut prin intermediul raportului de opoziţie şi exprimat de linia dreaptă (limită a mijlocului plastic) în opoziţia sa fundamentală (dreptunghiulară). 5. Echilibrul care neutralizează şi anulează mijloacele plastice este realizat prin intermediul raporturilor de proporţie ale acestora, care generează ritmul viu. 6. Se va exclude orice simetrie”. Teoreticianul neoplasticismului va rămâne întreaga viaţă credincios acestor principii, iar în 1925, când Van Doesburg foloseşte diagonala în pictură şi Vantongerloo linia curbă în sculptură, Mondrian, considerând atitudinea colegilor săi o revenire la formele arbitrare ale individualismului, se

rupe de grupul De Stijl, apropiindu-se de Bauhaus*, unde îi apare studiul *Noua reprezentare.* În acelaşi an, Van Doesburg scrie *Manifestul elementarismului,* în care îşi defineşte poziţia în raport cu neoplasticismul lui Mondrian. Continuând în esenţă programul grupului De Stijl, Van Doesburg, Arp* şi Sophie Taeuber-Arp* concep decoraţiile interioare la cabaretul Aubette din Strasbourg (1928). Van Doesburg realizează în acelaşi spirit planurile casei sale de la Meudon (1929). Alte opere arhitectonice care exprimă estetica grupului sunt: casa Ter Heide din Utrecht, construită de van't Hoff (1917); vila Schröder, construită în acelaşi oraş de Rietveld (1924); cafeneaua De Umie, construită de Oud la Rotterdam (1925). Textele programatice ale revistei *De Stijl* au apărut astfel: „Prefaţa întâi", iunie 1917; „Prefaţa a doua", octombrie 1919; „Primul manifest", 1918; „Al doilea manifest", 1920; „Al treilea manifest", 1921. Revista încetează să apară în 1928. În 1932, la un an de la moartea lui Van Doesburg, soţia artistului scoate un ultim număr al acestei reviste, consacrat memoriei celui care a fost iniţiatorul şi susţinătorul revistei şi mişcării De Stijl. (Vezi fasciculul II, planşa 14)

Bibliografie: Bruno Zevi, *Poetica dell'architettura neoplastica*, Milano, 1953; *De Stijl 1917-1932*, 3 vol., Amsterdam, 1968; A.H. Barr, *De Stijl 1917-1928*, MoMA, New York, 1952-1953; S. Lemoine, *Mondrian et De Stijl*, Paris, 1987; C.-P. Warncke, *Das Ideal als Kunst. De Stijl 1917-1931*, Köln, 1990.

Detoni, Marijan (n. Križevci, 1905 – m. Zagreb, 1981). Pictor şi grafician croat. A studiat la Academia de Arte Frumoase din Zagreb (1924-1928), cu Ljubo Babić. Specializare cu Vladimir

Becić (1928-1929), membru al grupului artistic Zemlja* (Pământul), cu care expune din 1931. În 1933-1934 se află la Paris. Profesor la Academia de Arte Frumoase din Zagreb (1945-1975). A participat la: Bienala de la New Delhi, 1953; „Xylon”, Zürich, 1953; Bienala de grafică, Ljubljana, 1957, 1959, 1961; „Grafică contemporană”, Chile, 1958. Atent la ceea ce se întâmplă în peisajul natural şi social, creează cicluri de pictură şi grafică destinate să acopere o anumită temă („Oameni pe Sena”, 1934; desene din timpul războiului etc.). De la caracterul documentar şi angajat, lucrările trec cu dezinvoltură spre zonele umorului şi grotescului. Spirit mobil şi înclinat spre gesturile avangardei, la sfârşitul anilor 1950 părăseşte mijloacele figurative, reluând experienţe de tinereţe, când într-o bună parte a creaţiei se exprima în limbaj abstract*.

Bibliografie: Zdenko Rus, *Marijan Detoni – retrospectiva 1927-1975*, Zagreb, 1979.

Deutscher Werkbund (Asociaţia Profesională Germană). Asociaţie profesională complexă, care şi-a propus îmbunătăţirea estetică a produselor industriale şi o nouă sinteză între arhitectură şi obiectele de artă decorativă şi aplicată. Asociaţia a fost înfiinţată în 1907 de arhitectul german Hermann Muthesius, consilier pentru arte şi meserii la Ministerul Industriei din Berlin, care cunoscuse între anii 1896 şi 1903, când a fost ataşat la ambasada germană din Anglia, programul mişcării Arts and Crafts*, organizată de William Morris. La Deutscher Werkbund aderă arhitecţii Theodor Fischer, Richard Riemerschmid, Hans Poelzig, Peter Behrens*, Josef Hoffmann*, Henry Van de Velde*, la care se adăugau

reprezentanţi ai industriei şi comerţului. Asociaţia impune o nouă profesie, aceea de consilier pentru estetica produselor pe lângă marile întreprinderi industriale (cum a fost Peter Behrens pentru Allgemeine Elektrizitäts-Gesellschaft). Marcând o dată de referinţă în evoluţia relaţiei dintre arhitectură şi design în Germania, expoziţia organizată în 1914 la Köln a impus o serie de lucrări realizate de Behrens (*Pavilionul Deutscher Werkbund*), Van de Velde (*Teatrul*), Gropius* şi Adolf Meyer (*Uzina model*), Hoffmann (*Pavilionul austriac*). După război se remarcă Expoziţia de habitat de la Weissenhof (Stuttgart), 1927, organizată de noul director al Asociaţiei – Mies van der Rohe*, expoziţie ce marchează o nouă concepţie asupra ansamblului şi subansamblurilor locuinţei. O prestigioasă prezenţă europeană înseamnă participarea la Expoziţia internaţională de la Paris din 1930, unde Deutscher Werkbund reprezintă Germania. Pavilionul german este construit de Gropius în colaborare cu Breuer*, Moholy-Nagy* şi Bayer. În 1933, naziştii închid Deutscher Werkbund, care îşi va relua activitatea abia în anul 1947.

Bibliografie: Joan Campbell, *The German Werkbund. The Politics of Reform in the Applied Arts*, Princeton, 1978; Lucius Burckhardt (ed.), *Der Werkbund*, Stuttgart, 1978; *Die Deutsche Werkbund*, catalog, Kölnischer Kunstverein, Köln, 1984.

Devětsil. Mişcare artistică de avangardă din Cehia anilor 1920. Încă din 1918, expoziţia „Tvrdoglavih” anunţa interes pentru resursele constructivismului*, căruia Karel Teige, teoreticianul noii orientări, îi găseşte dimensiuni poetice. La accepţiile cunoscute ale curentului, în care esenţială rămâne construcţia,

artiştii cehi adaugă înţelegerea purismului, aşa cum îl aplica gruparea olandeză De Stijl*. De-a lungul unui deceniu, ei dezvoltă o întreagă poetică, având la bază percepţia lucrurilor, în condiţiile afirmării concepţiilor spiritului constructiv. Toate domeniile imaginii artistice intră sub incidenţa noii mişcări, de la pictură, sculptură şi grafică la teritoriul construcţiei, al cărţii, tot ce este elaborat cu intenţia de a angaja privitorul. Multe texte apar în publicaţii ca *Devětsil – Revolucionarni zbornik*, *Disk*, *Zivot*, *Fronta*, *ReD* etc. La manifestările cu un program atât de larg participă artişti ca Teige, Josef Sima, Toyen*, Adolf Hoffmeister, Muzika*, Jiří Jelínek, Zdeněk Pešánek, arhitecţi ca Jaroslav Fragner, Bedřich Feuerstein, Vit Obrtel, Jaromír Krejcar, fotografi, tipografi etc.

Dewasne, Jean (n. Lille, 1921 – m. Paris, 1999). Pictor şi artist decorator francez. După studii de muzică şi arhitectură, urmează Şcoala de Arte Frumoase din Paris. La sfârşitul celui de-al doilea război mondial se alătură artiştilor care se interesau de arta abstractă*. Împreună cu Arp*, Sonia Delaunay* ş.a. participă la organizarea unei manifestări dedicate promovării artei abstracte în Franţa – Salon des Réalites Nouvelles. Începând din 1950 desfăşoară o bogată activitate de „propagandă” în acest sens: creează un Atelier de artă abstractă, susţine conferinţe în SUA şi Europa, scrie studiul *Tehnologia picturii* etc. În anul 1968 expune în pavilionul francez, la Bienala de la Veneţia. Realizează picturi murale la Palatul de gheaţă din Grenoble, Facultatea de Litere din Nantes, Clădirea Bolivar (Venezuela), Metroul din Hanovra etc. Semnele şi petele de culoare ce compun imaginile sale sunt rodul împăcării a două tensiuni divergente: pe de o parte, energiile

libere ale gestului, pe de altă parte, efortul de ordonare, controlul lucid al întregului material al reprezentării. Rezultă desfăşurări decorative ample, având la bază o subtilă orchestraţie a efectelor optice (vezi *Op-art*). Pereţii clădirilor, spaţiile în care îşi plasează lucrările dobândesc în acest fel o personalitate pe care nu le-o pot asigura materialele de construcţie cu textură şi colorit monotone. Uneori, ca răspuns la presiunile artefactelor industriale, concepe „antisculpturi” – caroserii de maşini pe care le pictează, jucându-se cu relaţia dintre volumele materiale şi suprafeţele pictate. Opera de artă este condiţionată de proprietăţi ale materialului, pe care le poate folosi în avantajul său. Prin anexarea expresiilor materiei în care este exprimată, „opera”, scrie artistul, „spune mai mult decât cel care a creat-o”.

Bibliografie: Pierre Descargues, *Jean Dewasne*, Paris, 1952; *Jean Dewasne*, catalog, Musée de Grenoble, 1970.

Dican, Gheorghe (n. Cernişoara, Vâlcea, 1960). Pictor român. A studiat la Facultatea de Arte şi Design din Timişoara, unde şi-a susţinut şi doctoratul în arte vizuale (2013). Membru al Fundaţiei HAR (Habitat şi Artă în România). Iniţiator şi organizator, împreună cu Alexandru Nancu şi Luiza Barcan, al expoziţiei naţionale „Arta în drum spre muzeu” (1999). Expoziţii personale: Galeria de Artă din Râmnicu Vâlcea, din 1990; Galeria Cozia, Hamme, Belgia, 2004, 2010; Muzeul de Artă, Craiova, 2008; Muzeul de Artă, Constanţa, 2009; Muzeul de Artă, Râmnicu Vâlcea, 2010; Galeria Arcades, Antibes, Franţa, 2010; Expoziţia Parlamentului Belgiei, Bruxelles, 2010; Muzeul de Artă, Bacău, 2011; Galeria Simeza, Bucureşti, 2012. Expoziţii de grup: Galeria L’Europe des Beaux Arts; Galeria Du Port,

Marsilia, 1994; Centrul Internaţional de Expoziţii Shanghai, 1999; Sparkasse Straubing-Bogen, Straubing, Germania, 2000; Palatul Arhiepiscopal, Kroměříž, Cehia, 2005; Galeria Aripa, Torino, 2012; Cavalenco Gallery, Geldrop, Olanda, 2012; „Opera Prima”, Muzeul Sticlei, Albenga, Italia, 2014. Compoziţiile sale păstrează amintirea peisajului (din care mai rămâne dispoziţia generală a materialului vizual, cu indicarea cerului, a orizontului şi a maselor pământului), dar efortul actual al pictorului este îndreptat nu spre descrierea spectacolului naturii, ci spre captarea şi organizarea impulsurilor cromatice. În consecinţă, lumina cu care operează în tablouri nu este dependentă de fluxul cosmic, ci preia regimul interior. Materialitatea culorilor, care pare asigurată de legătura cu concretul, ţine tot de spaţiul lăuntric, de imperativul revelării unor profunde tensiuni. Aceste continue descărcări vitale domină câmpul expresiei, afectând zonele de margine ale suprafeţelor de culoare, care altfel îşi menţin puritatea şi amploarea. Existenţa unui potenţial energetic care cere să fie exprimat interzice cristalizarea oricăror valori geometrice, formele ascultând de principiul manifestării lirice. (Vezi fasciculul III, planşa 39)

Bibliografie: *Gheorghe Dican*, album, Bucureşti, 2010.

Diebenkorn, Richard (n. Portland, 1922 – m. Berkeley, 1993). Pictor american. A studiat la Stanford University şi Berkeley University (1940-1943). Debutează sub influenţa picturii colour-field* practicate de Rothko*, De Kooning* şi Motherwell*. Descoperirea lui Matisse* îl conduce la sfârşitul anilor 1950 şi începutul anilor 1960 spre experienţe figurative. Odată cu ciclul

„Ocean Park”, inaugurat în 1967, se produce o foarte sensibilă împletire între câmpurile de culoare, spontane şi vii, şi aceste aluzii figurative ce evocă ambianţa naturală. Câmpul compoziţiei este pe alocuri ordonat de structuri rectangulare, discrete, dar cu reale capacităţi de sugestie, lăsându-se atins de o materie colorată activă, transparentă, discontinuă, aşternută în ritmul unor izbucniri vitaliste. Peisajul de care pictorul se simte atras irezistibil nu este descris cu o voinţă documentară, ci este doar evocat, ca o realitate primordială, ca punct de plecare al unui discurs pictural, în acelaşi timp senzual şi conceptual*.

Bibliografie: G. Nordland, *Richard Diebenkorn*, New York, 1987; J. Flam, *Richard Diebenkorn: Ocean Park*, New York, 1992; J. Livingstone (ed.), *The Art of Richard Diebenkorn*, catalog, Whitney Museum of American Art, New York, 1997.

Diehl, Hans-Jürgen (n. Hanau, 1940). Pictor german. Studiază la Academia de Artă din München (1959-1962) cu Karl Kasper, Şcoala de Arte Frumoase din Paris (1962-1963) cu Raymond Legueult, Academia de Artă din Berlin (1963-1966) cu Hann Trier. Profesor invitat la Academia de Artă din Berlin (din 1973). Participă la expoziţiile: „Noul Realism”, Berlin, 1967; „Realiştii berlinezi”, Karlsruhe, 1970; Bienala de la Paris, 1971; „Prisma 72”, Bonn, 1972. Distincţii: Premiul Karl Hofer, Berlin (1966). Dornic să facă o pictură cu trimitere directă la un complex mediu existenţial, artistul apelează la modalităţi figurative care îl apropie de hiperrealism*. Fiinţele şi obiectele sunt pictate în concreteţea lor vizuală, dar imaginea nu se opreşte la acest nivel, ci operează în planuri mai adânci. Prin

lumină şi culoare, prin jocul cu perspectiva se obţine o atmosferă de un tip special, în care se spun mai multe lucruri decât prin stricta reprezentare iluzionistă a realităţii. În această atmosferă calmă şi aparent statică se insinuează o tensiune bine controlată care poartă însă germenii unei posibile explozii.

Diehl, Helmut (n. Berlin, 1932). Pictor şi grafician german. După studii la Şcoala Superioară de Arte Plastice din Berlin (1950-1956), activează câţiva ani ca asistent al profesorului Hans Richter*, la Academia Germană de Artă (1961-1963). În desene şi gravuri se dovedeşte un subtil comentator al psihologiei umane. Linia fină, acidă, trasată continuu sau în haşurări ce creează efecte de umbră şi lumină, este pusă în serviciul unei pătrunzătoare observaţii. Portretele sale amintesc exactitatea fascinantă a desenatorilor germani din Evul Mediu. În pictură renunţă, de regulă, la accentele grafice pentru a construi, cu ajutorul culorii, peisaje cu o atmosferă plină de tensiune. Înfruntarea dintre tonurile calde şi reci duce la o stare lirică gravă, de tip romantic, care aşază dincolo de aparenţe semnele neliniştii şi visării.

Dietman, Erik (n. Jönköping, 1937 – m. Paris, 2002). Artist suedez. După o iniţiere în orfevrărie, îl cunoaşte pe artistul suedez Fahlström şi se pregăteşte să intre la o academie de artă din Stockholm sau Copenhaga. Rigoarea academică îl face să renunţe la cursuri. Din 1959 se stabileşte la Paris, unde se apropie de artişti ca Filliou* şi Spoerri*. Deşi nu aderă în mod formal la grupările Nouveau Réalisme* şi Fluxus*, colaborează cu unii dintre membrii acestora. Influenţat de lecturile din

Joyce şi Desnos, realizează primele picturi legat la ochi, subliniind astfel caracterul improvizat şi aleatoriu al creaţiei plastice. Concepe, uneori împreună cu grupe de copii, monumente formate din asamblaje (vezi *Colaj*) efemere (*Arc de Triumf pentru bătălia din Louisiana*). În 1978, o retrospectivă Dietman este itinerată prin Europa: Moderna Museet, Stockholm; Kunsthalle Malmö; Nordiska Konstcentrum, Sveaborg, Helsinki, Stedelijk Museum, Amsterdam; Musée St-Pierre, Lyon. Spirit neliniştit, ironic, înclinat spre negaţie, el îşi consideră creaţiile *départ.* Deşi este atras de derizoriu şi efemer, de multe ori apelează la materiale ca bronzul sau piatra pentru a asigura durata creaţiilor sale.

Bibliografie: Bernard Lamarche-Vadel, *Erik Dietman*, Paris, 1990; Géraldine Selin, *Erik Dietman: la naissance d'une œvre: 1959-1976*, Grenoble, 2004.

Dimitrijević, Braco (Slobodan) (n. Sarajevo, 1948). Artist din Bosnia şi Herţegovina. A studiat la Academia de Arte Frumoase din Zagreb (1968-1971). Studii postuniversitare la St. Martin's School of Art din Londra (1971-1972). În 1976-1977 se află la Berlin cu o bursă DAAD. Participă la: Bienala Tineretului, Paris, 1971; Documenta din Kassel, 1972, 1977; Bienala de la Veneţia, 1976; „Records as Artwork", Chicago, 1978; Bienala de la Sidney, 1979; „British Art 1940-1980", Londra, 1980. Distincţii: Major Award, Marea Britanie, 1978; Prix Jean Dominique Ingres, Franţa, 1979. Prin acţiuni şi participare directă, artistul se înscrie în dezbaterea privind rolul şi poziţia artistului şi a operei sale în societate. Preluând în mod personal unele idei lansate de mişcări ca happening* şi body-art*, iese în stradă pentru a consacra, odată cu expunerea publică a fiinţei sale,

fotografii, nume şi concepte ce trebuie să-şi găsească locul în ambianţa urbană. În seria „Triptychos Post Historicus” mesajul său este susţinut de instalaţii*, în care elementele juxtapuse aparţin culturii, uzanţei sociale şi naturii. În acest context, el recurge la modalităţile apropriarii (vezi *Appropriation*), introducând repere artistice consacrate – lucrări din patrimoniul muzeelor –, acordând sens şi valoare gestului creator actual. (Vezi fasciculul II, planşa 40)

Dine, Jim (n. Cincinnati, 1935). Artist american. Studiază la Universitatea din Cincinnati, Şcoala Muzeului din Boston, Universitatea din Ohio (1958). Se alătură unor artişti precum Cage* şi Kaprow*, care experimentau noi modalităţi de expresie, propunând o serie de happenings* la Rueben Gallery din New York (*Car Crash*, 1960). Lucrează o vreme (1958-1967) la New York, făcând primele sale gravuri în atelierul Tatyanei Grosman din Long Island. În 1967 pleacă la Londra şi lucrează la *Petersburg Press*. Autor de litografii, gravuri în aquatinta, serigrafii etc. Dine aparţine orientării pop-art*, evoluând pe linia în care, cu un deceniu în urmă, se afirmaseră artişti ca Rauschenberg*, Oldenburg*, Johns*. Opera lui figurativă cuprinde evocări ale oraşului natal, imagini ale unor obiecte din ambianţa cotidiană, autoportrete etc., distingându-se prin precizia desenului, calitatea înregistrării elementelor din realitate şi atenţia dată imprimării gravurilor. Artistul a iniţiat şi o serie de intervenţii, aducând diferite repere culturale interactive în spaţiul public, pe care îl doreşte receptiv la efortul său creator.

Bibliografie: C.W. Glenn, *Jim Dine: Drawings*, New York, 1985; D. Shapiro *et al.*, *Jim Dine*, Milano, 1988; J.E. Feinberg *et al.*, *Jim Dine*, New York, 1995; M. Livingstone, *Jim Dine. Alchemy of Image*, New York, 1997.

Distel, Herbert (n. Berna, 1942). Pictor şi sculptor elveţian. A studiat la Şcoala de Arte Decorative din Biel (1961-1963) şi la Şcoala de Arte Frumoase din Paris (1963-1964). Participă la diferite expoziţii cu „obiecte artistice” care vădesc influenţe din principalele orientări ale ultimelor decenii. Este astfel prezent la manifestări ca: „Pop-Art”, Berna, 1966; „Posibilităţile hârtiei”, Klangenfurt, 1967; „Drumuri şi experimente”, Zürich, 1968; „Ochiul public (Cinetism, Constructivism, Environments)”, Hamburg, 1968: „Intermedia”, Heidelberg, 1969; „Planuri şi proiecţii în artă”, Berna, 1969; „Multiples – prima decadă”, Philadelphia, 1971. Obţine în 1969 Premiul Bienalei de la São Paulo. Raportarea la propunerile mai vechi sau mai noi ale artei moderne îl conduce spre „afişarea” şi „catalogarea” unor curente şi personalităţi, spre realizarea unei arhive ideale, cu rafturi şi sertare rânduite după o viziune critică conştiincios birocratică. Într-o lucrare ca *Un muzeu pentru muzeu* creează imaginea unui dulap ale cărui compartimente, delimitate rigid, sunt depozitarea experienţei artistice în veacul XX, redând în expresie plastică ceea ce ar trebui să ne comunice o abordare critică a creaţiei din această perioadă.

Divizionism vezi *Neoimpresionism*

Dix, Otto (n. Untermhaus, 1891 – m. Singen, 1969). Pictor german. Studiază la Şcoala de Arte şi Meserii din Dresda (1909-1914); Academia de Artă din Dresda (1919-1922) cu Max Feldbauer şi Otto Gussmann; Academia de Artă din Düsseldorf (1922-1925) cu Heinrich Nauen şi Wilhelm Herberholz. Împreună cu alţi artişti formează Gruppe 1919 din Dresda. Profesor la Academia de Artă din Dresda (1927-1933). Din cauza persecuţiilor este nevoit să se refugieze la Singen (1933), apoi la Hemmenhofen am Bodensee (1936). Operele sale au fost incluse în expoziţia „Artă degenerată" (1933). Este arestat şi dus la închisoare în Colmar, Franţa (1940-1946). În 1946 revine în atelierul său de la Hemmenhofen am Bodensee. Participă la expoziţiile: „Neue Sachlichkeit", Mannheim, 1925; Bologna, 1972; Innsbruck, 1972; Bienala de la Veneţia, 1930. Distincţii: Marea Cruce de Merit a Germaniei, 1959; Premiul Cornelius, Düsseldorf, 1959; Premiul Lichtwark, Hamburg, 1966; Premiul Martin Andersen Nexo, Dresda, 1966; Premiul Linder, Wuppertal, 1967; Premiul Hans Thoma al landului Baden-Württemberg, 1967; Premiul Rembrandt, Salzburg, 1968. Dramatica sa experienţă de viaţă îşi pune amprenta asupra viziunii picturale. Portretele de soldaţi din primul război mondial, compoziţiile inspirate de distrugerile cataclismului social sunt tratate în spirit expresionist*. Personajele (soldaţi anonimi, autoportretele în ipostază de ostaş, muncitori, scriitori etc.) sunt minate de forţe potrivnice care par să izvorască deopotrivă din exterior (mediul social) şi din interior (orizontul conştiinţei tulburate de unele atavisme, între care războiul pare cel mai limpede semn al iraţionalităţii). Formele sunt sever desenate, cu o anumită duritate, realismul pânzelor lui din

ultimii ani fiind considerat de unii comentatori o expresie a *noii obiectivităţi* (vezi *Neue Sachlichkeit*).

Bibliografie: Heinz Lüdecke, *Otto Dix*, Dresda, 1958; F. Löffler, *Otto Dix. Leben und Werk*, Dresda, 1977; *Otto Dix. Zum 100. Geburstag 1891-1991*, catalog, Galerie der Stadt National, Stuttgart/Neue Nationalgalerie, Berlin, 1991.

Djafarov, Asaf (n. Baku, 1927). Pictor azer. A absolvit în 1957 Institutul de Arte Plastice „V.I. Surikov" din Moscova. Se preocupă în egală măsură de domenii diferite ale picturii, cum sunt portretul (*Poetul Vahidin*, 1969), scena de gen, peisajul. Oricare ar fi adresa unui tablou – decurgând firesc din mutarea accentului de la chipul omenesc la natură şi de la natură la chipul omenesc –, pictorul aduce în prim-planul imaginii realităţile ţării sale, cu vechi tradiţii culturale şi cu un prezent bogat în evenimente artistice. El este un cronicar, prin mijloacele artei, al unor obiceiuri şi datini populare în care se păstrează o zestre spirituală originală. O scenă de întrecere sportivă rustică – de exemplu – se produce în cadrul natural, în care sunt introduse multe elemente etnografice (covoare, îmbrăcăminte etc.) ce compun o atmosferă plină de farmec, într-un colorit exuberant, cu contraste puternice.

Dobrian, Vasile (n. Rod, Sibiu, 1912 – m. Bucureşti, 1999). Pictor român. A absolvit în 1934 Academia de Arte Frumoase din Bucureşti. Fondator, împreună cu Aurel Mărculescu, al Grupului Grafic (1939-1947). În anii 1949-1956 a fost profesor şi director al Institutului de Arte Plastice din Iaşi. Participă la: Bienala de la Veneţia, 1960 şi 1962; Bienala de la São Paulo,

1963. Distins cu Premiul Pallady, 1936; Premiul Ministerului Artelor, 1943 şi 1946; membru de onoare al Academiei de Desen din Florenţa; membru al Academiei Tommaso Campanella din Roma. Desenele şi gravurile sale reprezintă un comentariu al ambianţei sociale, în care prezenţa sa ia uneori forma explicită a angajării pentru idealuri umaniste. În ultimele decenii, în paralel cu grafica militantă a întreprins unele experienţe în domeniul organizării plastice a imaginii. Compoziţiile, în acest caz, sunt consecinţa juxtapunerii unor suprafeţe geometrice de culoare în structura cărora recunoaşte, ca principiu ordonator sau ca prim impuls al construcţiei, semnul abstract* al unei litere. Armonia pe care o obţine între culori se produce în condiţiile conservării mişcării pe care o presupun contrastele, adeseori violente, între tonalităţi. Artistul şi-a editat câteva albume de grafică (*Domino*, 1936; *Patimi omeneşti*, 1937; *Instantanee din viaţa oraşului*, 1938; *Ciclul morţii*, 1942; *Drumul unei vieţi*, 1946), fiind în acelaşi timp autorul unor volume de poezie.

Bibliografie: N. Argintescu-Amza, *Dobrian*, Bucureşti, 1943; Elena Dan, Mariana Vida, *Vasile Dobrian. Gravura în lemn în România, 1900-1950*, Muzeul Naţional de Artă, Bucureşti, 1997.

Dobson, Frank (n. Londra, 1886 – m. Londra, 1963). Sculptor englez. A studiat la Şcoala de Artă Leyton (1900-1902), după care se iniţiază în sculptura decorativă, în atelierul lui William Raynolds-Stephens. Debutează în 1914 la Londra cu o expoziţie de pictură. Împreună cu Lewis*, organizează în 1920 Grupul X. Din 1922 face parte din London Group*, unde este ales preşedinte, între 1924 şi 1928. Până în 1953 a fost profesor de

sculptură la Colegiul Regal de Artă din Londra. Primele sale opere vădesc gustul pentru geometrie şi stilizare. Treptat, sub influenţa lui Maillol*, redă sculpturilor sale plinătate şi vigoare, păstrând doar la suprafaţa volumului o claritate a construcţiei. În general rămâne credincios unei sculpturi în care figura umană este reprezentată în întreaga sa demnitate (*Osbert Sitwell*, *P.S. Lawrence* etc.).

Bibliografie: Jason Neville, Lisa Thomson-Pharoah, *The Sculpture of Frank Dobson*, Londra, 1994.

Doesburg, Theo van (n. Utrecht, 1883 – m. Davos, 1931). Pictor olandez. Începe ca scriitor, publicând poezii, piese de teatru, pentru ca apoi să fie atras de problemele integrării picturii şi arhitecturii (1913). Articolul entuziast despre Mondrian* îi apropie pe cei doi artişti (1915). Van Doesburg fondează în 1917, la Leiden, revista *De Stijl**, fiind înconjurat de Mondrian, Van der Leek*, Vantongerloo*, Vilmos Huszár ş.a. Lansează de asemenea revista dadaistă* *Mecano*, la Leiden (1922-1923). Curând publică *Manifestul elementarismului* (1926). Realizează împreună cu Hans Arp* şi Sophie Taeuber-Arp* decorurile interioare la restaurantul Aubette (astăzi distrus) din Strasbourg (1928). Face planurile casei sale de la Meudon în 1929. În acelaşi an scoate unicul număr al revistei *Art Concret*. Se află printre cei care formează la Paris, în 1931, grupul Abstraction-Création*. Este prezentat la expoziţiile: „Section d'Or", Haga şi Amsterdam, 1917; „Art Concret", Stockholm, 1930; „Konstruktivisten", Basel, 1937; la toate manifestările consacrate mişcării De Stijl (Paris, 1923; Nancy, 1926; Amsterdam, 1951; New York, 1952; Dortmund, 1964). Teoria noii

plasticităţi – neoplasticismul (vezi *De Stijl*) lui Mondrian – găseşte în Van Doesburg un susţinător pasionat. Principala dorinţă a noii orientări este să elimine incidentalul, imprevizibilul presupus de individualitate, în favoarea unor elemente plastice de largă generalitate – linia dreaptă, unghiul drept etc. Este o direcţie raţionalistă, ce va influenţa căutările funcţionaliste (vezi *International Style*) ale secolului. Van Doesburg cutreieră oraşele Europei, popularizează ideile artiştilor de la De Stijl. La începutul anilor 1920 începe să folosească diagonalele şi planurile înclinate. Această abatere de la principiile lui Mondrian duce la ruptura dintre ei, Mondrian îndreptându-se spre Bauhaus* (1925). Van Doesburg tratează acum cu destulă libertate suprafeţele, anulând rigoarea excesivă a liniilor pentru un desen şi un colorit ce înregistrează ceva din amprenta sensibilităţii sale. Artistul îşi face vizibile concepţiile în decoraţii şi proiecte de arhitectură, în seriile de picturi „Compoziţie”, „Contracompoziţie”, ca şi în unele lucrări teoretice.

Bibliografie: Theo van Doesburg, *Classique, baroque, moderne*, Paris, 1920; J.J. Sweeney, *Theo van Doesburg*, New York, 1947; Joost Baljeu, *Theo van Doesburg*, Londra, 1974.

Dokoupil, Jiří Georg (n. Krnov, 1954). Pictor de origine cehă stabilit în Germania. Între 1976 şi 1979 a făcut studii de artă la Köln şi Frankfurt, la sfârşitul perioadei beneficiind de îndrumarea lui Haacke*, la Cooper Union din New York. Îşi împarte viaţa între Köln, New York şi Tenerife. Expoziţii de grup: „Doisprezece artişti din Germania”, Rotterdam, 1982; „Zeitgeist”, Martin Gropius Bau, Berlin, 1982; Documenta din

Kassel, 1982; Bienala de la Veneţia, 1982; „Picturi moderne germane – Un bilanţ interimar”, Graz, 1983-1984; „Prospect 86”, Frankfurt, 1986. Pendulând între fascinaţia şi dezgustul pe care i le trezeşte, în mod egal, ambianţa obiectuală, saturată de reclame, şi tensiunile culturale ale momentului, pictorul plonjează în această irealitate, cultivând ironia, satira, parodia. Consemnat fotografic, delirul imagistic al publicităţii moderne îl face să se joace cu clişee şi sloganuri, despărţindu-se în acelaşi timp de atitudinile artei pop*, situată în acelaşi plan al referinţelor (seria „Picturi albastre despre dragoste”, 1982). De fapt, toată această peregrinare prin real (poartă mereu asupra lui o cameră, asemenea prietenului său Dahn*) îi satisface numai primul nivel al viziunii sale, pentru că, în final, ceea ce susţine procesul de elaborare a imaginii sunt resursele sale fabulative, mereu proaspete şi provocatoare.

Bibliografie: *Jiří Georg Dokoupil – Something strange and fantastic*, catalog, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig, Viena, 1997.

Domínguez, Óscar (n. San Cristóbal de La Laguna, 1906 – m. Paris, 1957). Pictor spaniol din insulele Canare, stabilit în Franţa (1948). La 21 de ani vine la Paris pentru afacerile tatălui său (cultivator de banane) şi descoperă pictura, fiind atras de grupul suprarealist*, alături de care participă la expoziţia din 1935, la Galeriile Quatre Chemins. Este influenţat, pe rând, de Dalí*, De Chirico*, Picasso*. Culorile sale sunt vii, amintind lumina şi vegetaţia exuberantă ale locurilor copilăriei. Pictează reliefuri imaginare, de un exotism provocator. Între 1940 şi 1943 motivele reprezentate suferă deformări până la

monstruos. Corpurile umane îşi pierd proprietăţile, capetele, membrele dezvoltându-se arbitrar. În faţa unui tablou în care deformaţiile depăşesc limitele convenţiilor din poetica suprarealistă, profesorul Alajouanine bănuieşte existenţa unei tumori cerebrale – diagnostic confirmat de consultul medical, pictorul fiind operat. Că era vorba despre o vocaţie suprarealistă, şi nu de un simplu accident maladiv ne-o dovedeşte continuarea seriilor mai vechi de imagini cu personaje ameninţătoare şi ameninţate, obsesia armelor, descoperirile pe care le face ca „arheolog al inconştientului” (Patrick Waldberg). Se sinucide în atelier la 31 decembrie 1957, în timp ce în oraş avea loc vernisajul expoziţiei sale. A ilustrat printre altele volumele *Anthologie de l’humour noir* de André Breton, *Poesie et vente* de Paul Éluard.

Bibliografie: Eduardo Westerdahl, *Óscar Domínguez*, Barcelona, 1968; G. Xuriguera, *Óscar Domínguez*, Paris, 1973.

Dongen, Kees van (Cornelis Theodorus Maria van Dongen) (n. Delfshaven, 1877 – m. Monte Carlo, 1968). Pictor olandez. Studiază la Academia Regală de Arte Frumoase din Rotterdam (1894-1898) cu J. Striening şi J.G. Heyberg. Desenează în acelaşi timp scene populare, imagini din porturile vecine. Din 1899 se stabileşte la Paris, dar va călători mereu, în timpul vacanţelor, în ţara natală. Se afirmă în viaţa agitată din cartierul Montmartre, debutând la Salonul Independenţilor în 1904 şi expunând în acelaşi an la Galeriile Vollard, prezentat de Félix Fénéon. În 1905, la Salonul de Toamnă expune în sala numită de Vauxcelles, cu acest prilej, „la cage aux fauves”, devenind unul dintre principalii reprezentanţi ai noii mişcări – fovismul*. În 1908 este invitat să participe la expoziţia grupului Die

Brucke* din Dresda şi expune în expoziţia de grup la Berthe Weill, München, 1905-1910, stabilind practic o legătură între fovi şi mişcarea germană, două dintre contribuţiile cele mai proeminente la conturarea expresionismului* european. Distincţii: Chevalier de la Légion d'Honneur, Paris, 1926; Ordre de la Couronne de Belgique, 1927; Commandeur de l'Ordre du Mérite Culturel, Monaco, 1967. Viaţa mondenă pe care o duce îşi pune amprenta asupra operei sale, artistul rămânând un permanent observator al caracterelor umane. O foarte diversă galerie de personaje – între care un loc aparte îl deţin portretele de femei – e realizată cu verva sa cunoscută, evidentă în colorit, în felul cum construieşte formele, în desen. Această vervă este susţinută de propriul temperament şi de experienţa fovismului, căruia, în linii mari, îi rămâne credincios de-a lungul întregii cariere. A fost preocupat cu ilustraţia de gazetă (sursa de existenţă în primii ani parizieni) sau de carte (Voltaire, Kipling, Anatole France ş.a.), în care-şi valorifică deosebitele calităţi de desenator.

Bibliografie: William E. Steadman, Denys Sutton, *Cornelis Theodorus Marie van Dongen 1877-1968*, Tucson, 1971; *Van Dongen*, catalog, Musée d'Art Modeme de la Ville de Paris, 1990.

Dove, Arthur Garfield (n. Canandaigua, 1880 – m. Huntington, 1946). Pictor american. După studii în drept la Colegiul Hobart şi cursuri de artă la Universitatea Cornell (1903), locuieşte în Franţa (până în 1909). Este atras de pictura lui Cézanne*, apoi de cea a lui Kandinsky* şi Klee*. La revenirea în SUA se alătură grupului lui Stieglitz, expunând la 291 Gallery şi la Armory Show*, după care îşi găseşte un drum propriu, ilustrat de

imaginile naturii în care îi plăcea să se retragă. A trăit toată viaţa ca agricultor, locuind la fermă şi pictând în orele libere, la Long Island Sound. Locul lucrărilor ce amintesc de expresionism[*] (*Natură simbolizată*, 1914; *Muzica sentimentală*, 1917) şi de montajul suprarealist[*] al unor elemente concrete (*Portretul lui Ralph Dusenberry*, 1924) este luat de peisaje lirice, unde ceea ce contează este impresia trezită de un lucru, şi nu aspectul său ca atare (*Briza bună*, 1931; *Răsăritul lunii nebune*, 1937; *Amiază*, 1944). Artistul tratează foarte liber suprafeţele, formele fiind antrenate de tensiuni interioare aflate în legătură cu starea de spirit dintr-un anumit moment. În priveliştile sale nocturne, cu spaţii vaste, lumina lunii sau cea izvorând de la o clădire instaurează o atmosferă fantastică.

Bibliografie: *Arthur G. Dove*, catalog, San Francisco Museum of Art, 1974; A.I. Morgan, *Arthur Dove: Life and Work*, Catalogue Raisonné, Newark, NJ, 1984; D. Balken *et al.* (ed.), *Arthur Dove. A Retrospective*, catalog, Cambridge, Mass., 1997.

Drăgoescu, Şerbana (n. Craiova, 1943 – m. Bucureşti, 2013). Artist decorator român. A absolvit Institutului de Arte Plastice „N. Grigorescu” din Bucureşti (1963-1969). Operele sale au fost prezentate la: Bienala de tapiserie de la Lausanne, 1977; Bienala de miniaturi textile de la Londra, 1978; Cvadrienala de arte decorative de la Erfurt, 1978; Cvadrienala de arte decorative de la Łódź, 1978. Distinsă cu: Diploma de onoare la Cvadrienala de la Erfurt, 1978; Premiul pentru arte decorative al Uniunii Artiştilor Plastici din România, 1979; Premiul Saloanele Moldovei, 2006. Exploatează valorile materialului textil atât în sensul tradiţional al desfăşurării unor suprafeţe-

covor ce modifică identitatea unui perete, cât şi, mai ales, al înţelegerii elementului textil ca mijloc de construcţie tridimensională care, mai mult decât *a locui* un spaţiu, *creează* un spaţiu. Structurile textile se dezvăluie firesc, puse parcă în mişcare de energiile devenirii naturale a firului de lână şi a fibrei vegetale. Într-o astfel de situaţie, compoziţiile textile sunt supuse unei optimizări, unei reduceri de masă, ceea ce asigură supleţea arcurilor şi transparenţa volumelor. În momentul când aceste probleme „arhitectonice” sunt rezolvate, artista începe să pună în lumină calităţile cromatice ale materialelor, desăvârşind forţa de acţiune a lucrărilor sale în ambianţă. (Vezi fasciculul II, planşa 27)

Drăguţescu, Eugen (n. Iaşi, 1914 – m. Roma, 1993). Pictor şi grafician român stabilit în Italia. Frecventează Academia de Arte Frumoase din Bucureşti (1932-1938). În 1939, câştigând concursul pentru Premiul Romei, pleacă în Italia, unde studiază la Accademia di Romania. Lucrează câţiva ani (1946-1949) în Olanda, locuind apoi la Assisi şi (din 1959) la Roma. Distins cu: Premiul Expoziţiei internaţionale de la Messina, 1953; Medalia de aur a oraşului Paris, 1954; Premiul Fundaţiei Ford, 1954 etc. Este autorul unui mare număr de desene, destinate să însoţească lucrările unor scriitori clasici şi contemporani (un volum cu opere semnate de scriitori români, Bucureşti, 1937; opera lui Shakespeare, Utrecht, 1949; albumul *Rome sweet Rome*, Londra, 1955; unele ediţii din *Enciclopedia Dantesca*, artistul lucrând mai mulţi ani la Istituto dell’Enciclopedia Italiana etc.). În lucrările de şevalet, create cu mijloace cromatice sau grafice, artistul se prezintă ca un subtil şi plin de savoare comentator al realităţii. Din impactul cu universul unor

scriitori, din cunoaşterea realului prin experienţă directă, artistul îşi construieşte un sistem de reprezentare în care funcţia principală o deţine desenul, atât prin expresivitatea ductului, cât şi prin organizarea liniilor şi accentelor grafice în ansambluri semnificative. Câteodată, desenele sale părăsesc orice referinţă la aspectele lumii vizibile, evoluând spre o formulă abstractă* sau suprarealistă*, ceea ce subliniază rolul pur al liniei de a susţine, singură, o încărcătură emoţională şi spirituală. Când apare, elementul cromatic se distinge prin armonie şi preţiozitate.

Bibliografie: Dan Bogdan, *Eugen Drăguţescu (1914-1993),* Bucureşti, 2006.

Drinceanu, Gabriela (n. Iaşi, 1968). Sculptor român. A absolvit Academia de Artă „George Enescu”, clasa Vasile Condurache şi Dan Covătaru* (1986-1992) şi Şcoala de Artă Monumentală a Patriarhiei Române, clasa Alexandru Conţ (1989-1995). Face parte din Grup 3 (împreună cu Felix Aftene şi Zamfira Bîrzu*). Pune alături de Sabin Drinceanu bazele Fundaţiei AXart, care realizează simpozionul „Artă şi sacralitate”, Iaşi, şi proiectul „Salvarea unei case de lemn tradiţionale maramureşeană şi transformarea ei în Centru Cultural”, în Dragomireşti, Maramureş. Expoziţii personale (selecţie): „Oameni Stări”, Galeria Cupola, Iaşi, 1999; „Die Kunst – der weg zu Gott”, Kreuzkirche, Wolfsburg, 2003; „Transferuri înscenate”, Galeria Artis, Bucureşti, 2008; „Ochi-Mână-Aripă-Simbol-OM”, Galeria Fundaţiei Germán Sánchez Ruipérez, Salamanca, 2009; „Îngerul şi Timpul”, Căminul Artei, Bucureşti, 2010; „Sculptura”, Galeria Cuhnia, Palatele Brâncoveneşti, Mogoşoaia, Bucureşti, 2010;

„Între cer şi pământ”, Muzeul Brukenthal, Sibiu, 2011; „Sculptura şi grafica”, Galeria de artă „Grand Hotel Traian”, Iaşi, 2011; „Corpuri”, Galeria Dana, Iaşi, 2013; „Zburători”, Tiny Griffon Gallery Nürnberg, Germania, 2014. Expoziţii de grup: „Lemn şi Lână”, Ruse, Bulgaria, 1995; „Art Decouverte”, Poitiers, Franţa, 1996; „The Spring Annual”, Veneţia, 1999; „The 27th Internationl Female Artist’s Art Annual – Art Addiction”, Stockholm, 2001; „The Danube streaming show”, Museums Quartier, Viena, 2004; „Comunicare”, Centrul Expoziţional Brâncuşi, Chişinău, 2006; Arad Biennial, Meeting Point, Arad, Pécs, Ungaria, Plzeň, Cehia, Osijek, Croaţia, Pohlam, Austria, 2007, 2009. Distincţii: Premiul „The Most Inovative Artist” şi Diploma de excelenţă acordate de „Art Addiction”, Suedia, 2001; Premiul Mihail Grecu, Saloanele Moldovei, Bacău-Chişinău, 2005; Premiul naţional al Uniunii Artiştilor Plastici din România, 2007. În sculptura Gabrielei Drinceanu apar în mod constant „figuri” şi „stări” – ceea ce vrea să însemne că artista crede în posibilităţile sculpturii de a pune în circulaţie un număr infinit de construcţii figurative. „Scenariile” ansamblurilor sale figurative pornesc de la cosmosul folcloric, traversat de motive intens narative, a căror desfăşurare anecdotică ia aspectul unei teatralităţi evidente, ceea ce primează în faţa altor mijloace de expresie. Astfel, sculptorul nu se interesează de convenţiile *ronde-bosse* ale volumului, mai importante pentru modul său de a vedea lucrurile fiind urgenţele care derivă din dorinţa de înscenare a povestirii. Planul în care îşi plasează materialul figurativ îi permite să aplice tot felul de procedee plastice adecvate structurii narative (montajele simbolice ale unor detalii, multiplicarea unor instantanee de tip futurist). Anumite părţi din compoziţie pot

primi o încărcătură cromatică, „volumul” căpătând în acest fel o ţinută picturală, pe care artista şi-o asumă cu dezinvoltură. (Vezi fasciculul III, planşa 30)

Bibliografie: Gabriela Drinceanu, *Călătorii subiective*, Iaşi, 2011; *Gabriela Drinceanu*, Iaşi, 2009; *Gabriela şi Sabin Drinceanu*, catalog, Palatele Brâncoveneşti, Mogoşoaia, Bucureşti, 2010.

Dripping (picurare). Adept al unei picturi care se întemeiază pe acţiune (vezi *Action painting*), şi nu pe reprezentare, Jackson Pollock* foloseşte, începând din 1947, tehnica *dripping*-ului pentru a depune culoarea pe pânzele desfăşurate pe podea. Improvizaţia, surpriza permanentă a „tuşelor” amintesc ceva din joaca, din automatismele* suprarealismului*, dar accentul cade aici pe confesiunea necenzurată, pe gestul spontan ce trădează, asemenea unui seismograf, tensiunile lăuntrice ale unei fiinţe aflate în mişcare, animată de respiraţie. Discursul plastic astfel rezultat se prezintă sub forma abstracţiei lirice*, uneori cu zone de maximă intensitate şi nelinişte, ceea ce îl aşază sub semnul expresionismului* abstract.

Duarte, Ángel (n. Aldeanueva del Camino, 1930 – m. Sion, 2007). Sculptor spaniol stabilit în 1961 în Elveţia. Adept, la început, al creaţiei colective, al conceperii şi realizării operei prin eforturile conjugate ale unor artişti de formaţie diversă, ia parte, în 1957, la înfiinţarea grupului Equipo 57, care organizează, sub semnătura Equipo, mai multe expoziţii până la dizolvarea sa, în 1966. Îşi elaborează apoi o viziune proprie, împingând la limita extremă analiza structurilor metalice care transcriu, într-o subtilă relaţie dintre concav şi convex,

principii ale geometriei în spaţiu. Formele pe care le realizează din oţel inoxidabil, fibre de sticlă, poliester şi fire de fier galvanizat par echivalările materiale ale unor ecuaţii ce se adaugă astfel la registrul stărilor afective ale artistului. În operele sale, după cum scrie Marcel Joray, se produce „o interpenetraţie a ştiinţei şi artei, fecundarea artei prin matematică”.

Bibliografie: J. Cano, *Ángel Duarte, Más allá del Equipo 57*, Madrid, 2008.

Dubuffet, Jean (n. Le Havre, 1901 – m. Paris, 1985). Pictor francez. Frecventează cursurile de pictură la Academia Julian (1918); ulterior face studii de muzică, etnografie şi paleografie. După o tentativă de activitate comercială, din 1942 se dedică picturii, debutând cu lucrări într-o manieră academistă (portrete şi naturi moarte). Primele lucrări pe un drum propriu, dincolo de tirania unor modele culturale, datează din 1943: „Vederile din Paris”, realizate într-o manieră apropiată de arta naivă* şi infantilă. Urmează seriile de figuri grafitate în pasta abundentă, amestecată cu diverse alte materiale (*Mirobolus*, *Macadame et Cie*), expuse la Galerie Drouin. Aici va avea loc în 1949, după o călătorie în Sahara, şi prima sa expoziţie de artă brută*, însoţită demonstrativ de textul *Arta brută preferată artelor culturale*. Călătorind din nou în Sahara, pictorul materializează geografic demersul unor generaţii anterioare de artişti care descoperiseră potenţialul expresiv al artelor „primitive” şi etnografice. Lucrările sale (ciclurile „Corpuri de femei”, 1950; „Texturologii”, „Materiologii”, 1957-1959, propunând, ca şi cele anterioare, materii inedite, din afara

sferei artisticului – asfalt, gudron, nisip etc.; şi, în fine, „Hourloupe”, 1962, în care delirul liniar a prilejuit diverse interpretări din partea criticii) îl prezintă mereu în căutarea unor modalităţi de a se îndepărta de tradiţie. Însoţite de texte de o remarcabilă incisivitate, dublate de un umor inepuizabil, tinzând spre grotesc (la textele mai vechi despre arta brută adaugă *Cultura asfixiantă*, 1968), creaţiile lui Dubuffet pun în discuţie soarta artei în contextul civilizaţiei contemporane, saturate de depozite culturale, de prestigiul modelelor, de „bibliografii”. Fără a atinge profunzimea negatoare a unor curente antiartistice derivând din dadaism* şi care au ajuns să pună în discuţie rolul operei de artă, al valorilor estetice tradiţionale etc., creaţia pictorului francez se mulţumeşte cu inovaţia împinsă uneori până la extravaganţă, în perimetrul unei accepţii în definitiv tradiţionale despre operă, încercând doar polemic să se debaraseze de trimiterile culturale, de subtextul bibliografic al oricărui stil coerent (îndeamnă la o creaţie făcută „cu spatele la cultură”), prin apelul la primitivism (ceea ce nu e până la urmă decât apelul la nişte straturi culturale mai profunde), la infantilism, la puterea de şoc a unor materiale neconvenţionale (să nu uităm că în culturile etnografice şi străvechi întâlnim des lucrări în materiale efemere etc.) şi la valenţele unei arte complexe – spectacolul.

Bibliografie: Jean Dubuffet, *Prospectus et tous écrits suivants*, Paris, 1967; Jean Dubuffet, *Asphyxiante culture*, Paris, 1968; Max Loreau, *Catalogue des travaux de Jean Dubuffet* (35 de fascicule), Paris, 1964-1986; Gaëtan Picon, *Le travail de Jean Dubuffet*, Geneva, 1973; Laurent Danchin, *Jean Dubuffet*, Lyon, 1988; M. Haas, *Jean Dubuffet. Materialien für eine „andere Kunst” nach 1945*, Berlin, 1997.

Duchamp, Marcel (n. Blainville-Crevon, 1887 – m. Neuilly-sur-Seine, 1968). Pictor francez. Format în mediul cultural efervescent al Parisului de la începutul secolului XX, într-o familie cu preocupări artistice (fraţii săi Raymond Duchamp-Villon*, Jacques Villon* şi Suzanne Duchamp fiind de asemenea atraşi de creaţia artistică), Duchamp lucrează în primii ani pânze de influenţă impresionistă*. Dar din 1912 începe căutările care îl vor conduce spre ultimele consecinţe ale avangardei, deschizând drumul unor direcţii ce-şi propun să atingă domeniul sugestiv intitulat antiartă. Plecând de la preocupările futuriştilor* pentru redarea mişcării, lucrarea sa *Nud coborând o scară* (1912), expusă la Armory Show* în 1913, tinde spre abstracţia* completă, atinsă în marele panou *La mariée mise à nu par ses célibataires* (1915-1923). Din 1915 se stabileşte în SUA, la New York, participând la apariţia revistei de avangardă *291*, în colaborare cu Man Ray*, Marius de Zayas şi Walter Arensberg. Cel mai fertil pentru dezvoltarea artei moderne rămâne însă demersul său de factură dadaistă* – gest şocant, polemic, cu implicaţii teoretice grave privind condiţia obiectului artistic –, propunerea unor obiecte din sfera imediată a cotidianului (un uscător de sticle, un pisoar etc.) ca opere de artă, celebrele ready-made*. Actul selectării lor din câmpul realităţii cotidiene le învesteşte, în demersul negativist, provocator şi ironic al artistului, cu calitate artistică, ele devenind purtătoare ale unei *semnificaţii*, ale unui *mesaj*, ale unei *idei*. Cu aceste demersuri asistăm la debutul unui fenomen care, pe măsură ce înaintăm în secolul XX, devine tot mai complex şi mai bogat în nuanţe, fără a ajunge, ca finalitate, mai departe decât în cazul lui Duchamp: situarea experienţei estetice, a valorii în afara operei de artă, negarea operei ca

depozitar al emoţiei şi ideii. Desigur, gestul artistului se încarcă de un corolar de semnificaţii: pe de o parte, meditaţia asupra civilizaţiei tehnice, dreptul la atenţie şi reprezentare al unei realităţi noi, lipsite de prestigiul tradiţiei; pe de altă parte, răsturnarea unei întregi filosofii a artei ca expresie a unei legităţi şi necesităţi, prin încorporarea hazardului în operă odată cu selecţia arbitrară a obiectului din mediu. O serie întreagă de curente de la începutul celei de-a doua jumătăţi a secolului XX au exploatat şi au amplificat ideile dadaiste şi gestul lui Duchamp: de la pop-art* la arta conceptuală*, happening*, body-art*, accumulation* etc. Renunţarea la activitatea artistică constituie pentru Marcel Duchamp concluzia firească a demersului negativist. Din 1923, el renunţă la creaţie, cu excepţia unor propuneri de ambianţă (tavanul expoziţiei din 1938 şi „Sala ploii” de la expoziţia din 1947, la Maeght Gallery). Majoritatea lucrărilor sale se află la muzeul din Philadelphia, iar câte o valiză de mână cu reproducerile principalelor opere se află în posesia unor prieteni ai artistului (există 300 de exemplare ale acestei valize), gest ironic adresat ambiţiei de a conserva opera de artă, traseu material al emoţiei artistului într-o civilizaţie în care reproducerea operelor le-a făcut serviciul imensei popularităţi şi deserviciul demitizării.

Bibliografie: R. Lebel, *Marcel Duchamp*, New York, 1959; Octavio Paz, *Marcel Duchamp or the Castle of Purity*, Londra, 1970; *Marcel Duchamp*, catalog, 4 vol., Centre Georges Pompidou, Paris, 1977; J.-F. Lyotard, *Les transformateurs Duchamp*, Paris, 1980; J.C. Bailly, *Duchamp*, Paris, 1984; T. de Duve, *Nominalisme pictural*, Paris, 1984; P. Cabanne, *Duchamp & Cie*, Paris, 1997; J. Seigel, *The Private Worlds of Marcel Duchamp*, Berkeley, 1997.

Duchamp-Villon, Raymond (n. Damville, 1876 – m. Cannes, 1918). Sculptor francez. Studiază medicina, după care, ca autodidact, se consacră picturii. Anii când ajunge la deplină maturitate artistică cunoşteau experimentele cubiste*. O primă operă remarcabilă este portretul poetului *Baudelaire* (1911), în care detaliile sunt eliminate pentru a înscrie anatomia capului pe traiectoria unor forme geometrice. În anul 1912, Duchamp-Villon, împreună cu fraţii săi Jacques Villon* şi Marcel Duchamp* şi cu prieteni ca Gleizes*, Léger*, Picabia*, Metzinger*, La Fresnaye* ş.a. alcătuiesc la Puteaux grupul numit Section d'Or* (Secţiunea de Aur), urmărind proporţiile perfecte ale compoziţiei picturale sau sculpturale. Într-o lucrare ca *Femeie şezând* (1914), sculptorul reduce, în spiritul cubismului, formele trupului uman la configuraţia austeră a unor corpuri geometrice – sferă, cilindru etc. El păstrează o sugestie a realităţii pe care o supune procesului de sinteză, în ciuda uscăciunii geometrice, ambiguităţii dintre formele organice şi formele unor ansambluri mecanice (*Marele cal*, 1914). (Vezi fasciculul I, planşa 41)

Bibliografie: W. Pach, *Raymond Duchamp-Villon, sculpteur*, Paris, 1924; G.H. Hamilton, W.C. Agee, *Raymond Duchamp-Villon*, New York, 1967; Pierre Cabanne, *Les trois Duchamp*, Paris, 1976.

Dufy, Raoul (n. Le Havre, 1877 – m. Forcalquier, 1953). Pictor francez. Provine dintr-o familie de muzicieni. La 15 ani se angajează funcţionar comercial, urmând secţia serală a Şcolii de Arte Frumoase, în clasa lui Charles Lhuiller. Aici este coleg cu Friesz*, cu care peste câţiva ani (în 1900) se va reîntâlni în atelierul lui Bonnet, la Şcoala de Arte Frumoase din Paris. Atras

la început de pictura impresionistă*, în 1905, văzând la Salonul independenţilor tabloul *Lux, calm şi voluptate* de Matisse*, se decide, după propria expresie, să renunţe la „realismul impresionist” şi să se alăture fovismului*. Pictează cu Braque*, în 1908, la Estaque, resimţind ecouri din cubismul* ce se contura în acea vreme. După o serie de peisaje făcute la Vence (1920-1921) şi o călătorie la Florenţa şi Roma, lucrează un timp în Sicilia (1922). De fapt, din acest moment se leagă de sudul Franţei, pictând aici, în diverse locuri („pentru ca cineva să ajungă pictor trebuie să se fi născut pe malul mării sau să trăiască multă vreme în preajma ei”, nota el). Execută decoraţii pe pânză, ceramică, decoruri pentru spectacole de balet (*Palm Beach*, 1926 etc.), pentru piesele lui Jean Anouilh jucate în 1950 în SUA. În 1929 face o amplă tapiserie executată de manufacturile din Beauvais. Pentru Expoziţia Universală din 1937 realizează marele panou decorativ (600 de metri pătraţi) *Electricitate*. Ciclului „Orchestre”, început în 1944, autorul continuă să-i adauge peisaje din porturi, scene din concursuri nautice şi hipice etc. Paleta sa rămâne de-a lungul anilor unitară, fără a fi monotonă, el având darul observaţiei, atenţia cu care înregistrează datele realităţii pe care o parcurge ca un reporter al cotidianului – un reporter însă cu o solidă formaţie artistică, ce-l face apt să îmbine savoarea notaţiei cu „orchestrarea” savantă a motivelor, a culorilor. Talentul muzical al familiei sale este tradus în limbajul culorilor şi desenului, cu o sobrietate ce asigură aparentei degajări şi plăcerii improvizaţiei un farmec aparte. Din perioada fovistă a conservat – i-o dicta temperamentul său nomad, îndrăgostit de animaţia porturilor şi de vastitatea mării – simplitatea mijloacelor de expresie, strălucirea tonurilor, vivacitatea,

neexplozivă însă, a compoziţiilor, marcând un reper important în evoluţia Şcolii pariziene (vezi *École de Paris*). Spre sfârşitul carierei, primeşte Marele Premiu al Bienalei de la Veneţia (1950). Creaţia sa cuprinde şi o serie de ilustraţii în acuarelă sau gravură în lemn, ediţiile respective fiind considerate rarităţi printre bibliofili. Printre cărţile ilustrate se numără *Bestiarul* de Apollinaire, 1911; *Madrigale* de Mallarmé; *Poetul asasinat* de Apollinaire, 1926 etc.

Bibliografie: *Raoul Dufy*, catalog, Musée d’Art Moderne de la Ville de Paris, 1976; A. Werner, *Raoul Dufy*, Paris, 1985; X. Girad, D. Perez-Tibi, *Dufy. Le peintre décorateur*, Paris, 1993.

Dumitraş, Maxim (n. Sângeorz-Băi, 1958). Sculptor român. A studiat la Universitatea de Artă şi Design din Cluj-Napoca (1977-1981). Expoziţii personale: Galeria Ştefan Luchian, Botoşani, 1979; Galeria de Artă, Krāslava, Letonia, 1990; Galeria de Artă, Lausanne, Elveţia, 1991; „Veşmânt, Locuire, Cuc”, Galeria de Artă, Bistriţa, 1998; „Veriga”, Galeria Sugălete, Bistriţa, 2003; Galeria Le Pradet, Toulon, Franţa, 2001; Herzogenrath Burg Rode, Germania, Olanda, Belgia, Franţa, 2004; „Cathar 2005”, Cat’Art, Sainte-Colombe-sur-l’Hers, Franţa, 2005; Muzeul Quercorb, Puivert, Franţa, 2006; Galeria Senso, Bucureşti, 2008, A iniţiat manifestările de sculptură în Sângeorz-Băi şi a participat la mai multe simpozioane de creaţie în diverse locuri. Concepţia şi realizarea Muzeului de Artă Comparată de la Sângeorz-Băi (o instituţie pe care i-o datorăm acestui artist) ne oferă o cheie pentru procesul cultural în care se naşte sculptura lui Max Dumitraş. Proximitatea atâtor demersuri artistice din perioada postmodernă, aflate într-un semnificativ dialog cu universul culturii populare, este un fapt ce explică constituirea

sistemului formal şi simbolic al sculptorului. Max Dumitraş nu-şi propune să se situeze pe un anumit palier al artei moderne, ci, într-un gest polemic, coboară pe axa timpului până atinge orizontul începuturilor, când s-a elaborat zestrea arhetipală ce stăruie în esenţa creaţiei artistice. Aflat în stare de comunicare cu această lume arhetipală, artistul se mişcă liber, degajat de canoanele formulărilor la modă. El a atins o necesară atemporalitate, care, în chip paradoxal, îi asigură nu numai o deosebită originalitate formală, dar îl pune în situaţia de a crea repere extrem de sensibile la pulsul actualităţii. (Vei fasciculul III, planşa 36)

Bibliografie: Pavel Şuşară *et al.*, *Maxim Dumitraş. De la natură la sens / From nature to meaning*, Bistriţa, Cluj-Napoca, 2008.

Dumitrescu, Mircia (n. Căscioarele, Ilfov, 1941). Grafician român. Absolvent în 1965 al Institutului de Arte Plastice „N. Grigorescu” din Bucureşti, clasa Kazar*. Participă la Bienala de la Veneţia, 1972. Distins cu Premiul Târgului Internaţional de Carte, Leipzig, 1971; Premiul Uniunii Artiştilor Plastici din România la Salonul cărţii, 1975. Artistul plasează personajele într-un spaţiu anume, fie ordonat de linii severe, fie deschis, prin monocromie, în adâncime, încredinţându-le o bogată încărcătură lirică. Personajele sale sunt ecoul unei tensiuni interioare, mişcarea lor afirmând un filon expresionist*. Accentul grafic, duritatea conturului ce închide personajul („Ciclul literar”, 1969) se îmbină cu ştiinţa de a crea atmosferă (*Studiu asupra familiei*; *Recviem pentru un coleg*; ciclul „Alcoolic”, 1970). Inciziile adânci în lemnul gravat smulg maselor de negru forme neaşteptate, fascicule de lumină care

agită imaginea, personajele trăindu-şi cu patetism desprinderea de întuneric, ieşirea din inform şi pătrunderea în zonele spiritualităţii. În ciclul „Bucuria de a trăi” (1972) lasă figurile să exprime o vitalitate firească şi simplă. Marea sa capacitate de a reţine caracterul şi de a-l reda grafic o demonstrează şi seria de „Schiţe din caietul de curs – Eugen Schileru”, în care fizionomia criticului exprimă o impresionantă aventură spirituală. În seria de sculpturi, subsumate în general viziunii graficii sale, de remarcat ni se pare siguranţa cu care volumele se înscriu în spaţiu. Artistul supune unui modelaj agitat, provocator, atât elementele figuraţiei propriu-zise, cât şi părţile de mobilă, chenarele metalice în care sunt înscrise reprezentările sale.

Bibliografie: *Mircia Dumitrescu*, album, Bucureşti, 2008.

Dumitrescu, Natalia (n. Bucureşti, 1915 – m. Chars, 1997). Pictor român stabilit în Franţa. A studiat la Academia de Arte Frumoase din Bucureşti (1932-1939), sub îndrumarea lui Şirato*. În 1941, împreună cu soţul său, pictorul Alexandru Istrati*, se stabileşte la Paris, lucrând în atelierul lui Brâncuşi* (ai cărui legatari devin la moartea acestuia, în 1957). Distincţii: Prix du Group Espace, 1952; Premiul Kandinsky, 1955; Premiul Carnegie, Pittsburgh, 1959; Premier Prix – Salon international de la Famme, 1969. Aluziile la spectacolul lumii vizibile vor continua să fie prezente în imagine, chiar dacă, în timp, artista acorda o atenţie tot mai mare componentei abstracte* a discursului plastic. Referinţele la concret, atâtea câte apar, se fac sub imperiul experienţei imediate, dar uneori acestea evocă ceva din zestrea de impresii constituită în anii de formaţie – elemente vegetale, motive ale artei populare etc. Uleiurile şi

guaşele sunt expresia vizuală a înfruntării dintre energiile pulverizante şi tendinţele de ordonare ce se manifestă în câmpul compoziţional. Această permanentă stare conflictuală, existentă la nivelul fiecărui reper plastic, dar şi al ansamblului, asigură dinamismul şi prospeţimea spectacolului pictural. Este o sinteză personală a ipostazelor geometrice şi informale* ale artei abstracte.

Bibliografie: Olga Buşneag, *Natalia Dumitrescu şi Alexandru Istrati*, Bucureşti, 1986.

Dumitrescu, Sorin (n. Bucureşti, 1946). A studiat la Institutul de Arte Plastice „N. Grigorescu” din Bucureşti (1964-1970), sub îndrumarea pictorului Baba*. Fondator al Editurii Anastasia şi al Galeriei Catacomba din Bucureşti. Participă la expoziţiile: „Artă şi energie”, Bucureşti, 1975; „Studiul”, Timişoara, 1978, 1981; „Scrierea”, Bucureşti, 1980; „Japonia şi restul lumii”, Osaka, 1981; Bienala Tineretului, Paris, 1982; Salonul de Mai, Paris, 1983; „Filocalia”, Bucureşti, 1990-1991; „Toamna budapestană”, Budapesta, 1994: „Experiment”, Bucureşti, 1996; „Sacrul în artă”, Bucureşti, 1997, 1999; „Transfigurări”, Palatul Műcsarnok, Budapesta, 1998; „Una Bisanzio Latina”, Roma, 1999. Distincţii: Premiul Uniunii Artiştilor Plastici din România, 1980; Premiul Fundaţiei şi Forumului Peter Ludwig, Aachen, 1989; Marele Premiu al Uniunii Artiştilor Plastici din România, 1990; Premiul Municipiului Bucureşti, 1998. Debutează sub semnul expresionismului* şi al construcţiei poetice (ilustrează, între altele, câteva cărţi ale lui Nichita Stănescu). Întâlnirea cu programele conceptualiste* îl ajută să-şi clarifice opţiunile în elaborarea unei ideologii estetice bazate pe refacerea relaţiei

dintre artă şi sacru. La sfârşitul anilor 1970, această atitudine este deja elaborată, el realizând o serie de imagini cu toposuri şi arhitecturi sacre. Tot acum începe demersul său constant de reactualizare a icoanei tradiţionale bizantine, care va culmina cu discursul despre o antropologie teandrică. Simultan realizează mari instalaţii*, obiecte cu caracter sacru din ambianţa spaţiului creştin-ortodox. Prin programul Galeriei Catacomba (1992-2001), prin activitatea editorială şi prin scrierile proprii, el devine ideologul mişcării culturale neotradiţionaliste, neoortodoxe, promovând o artă „transfigurativă”. A publicat şi o serie de studii privind arta creştină, printre care *Chivotele ecumenice ale lui Petru Rareş şi modelul lor ceresc*, Editura Anastasia, Bucureşti, 2003; *Iconostasul roman de la Scala Coeli. Biografia unei sinteze stilistice*, Editura ICR, Bucureşti, 2005. (Vezi fasciculul II, planşa 37)

Bibliografie: Dan Hăulică, *Sorin Dumitrescu*, catalog, Bucureşti, 1980; Alexandra Titu, „Sorin Dumitrescu”, în *13 pictori români contemporani*, Bucureşti, 1983.

Dunikowski, Xawery (n. Cracovia, 1875 – m. Varşovia, 1964). Sculptor polonez. Absolvent, în 1897, al Academiei de Arte Frumoase din Varşovia. În perioada 1913-1923 lucrează la Paris şi Londra. A funcţionat ca profesor de sculptură la Academia de Arte Frumoase din Varşovia (1904-1909 şi 1955-1959), Academia de Arte din Cracovia (1923-1939) şi Academia de Arte din Wrocław (din 1959). În timpul războiului (1940-1945) a fost deţinut în lagărul de la Auschwitz. Primele lucrări sunt caracterizate de efectele de mişcare şi de surprindere a expresiei pe chipul personajelor. După călătoria în Franţa,

simplifică volumele, caută puritatea geometriei, sub influenţa artei cubiste*. Ajunge treptat la un stil personal, a cărui notă definitorie este armonia deplină între masivitatea formei şi dinamismul suprafeţei. Istoria Poloniei, propria experienţă de viaţă îl fac să creeze opere în care glorifică eforturile de afirmare umană. Este autorul unor portrete, reliefuri şi ansambluri monumentale, aflate în spaţiul public, în diverse colecţii din Polonia, în Muzeul Dunikowski din Varşovia.

Dunoyer de Segonzac, André (n. Boussy-Saint-Antoine, 1884 – m. Paris, 1974). Pictor şi gravor francez. Frecventează atelierele lui Luc-Olivier Merson (1903-1904) şi Jean-Paul Laurens (1905-1907). În paralel, studiază la Şcoala de Limbi Orientale. Asemenea multor artişti din vremea sa, caută soarele mediteraneean. În 1908 lucrează împreună cu Paul Signac* la Saint-Tropez, localitate de care se leagă cea mai mare parte a creaţiei sale. Rămâne pentru totdeauna îndrăgostit de lumina sudului, de lucrul în *plein air*. Îl admiră constant pe Cézanne*, artist ce a avut o puternică influenţă asupra picturii de la începutul secolului XX, prin modul său de construcţie bazat pe raporturile dintre culorile calde şi reci. În tablourile sale regăsim un elogiu adus simplităţii tonice, luminoase, a vieţii în natură. Cerul, apa, vegetaţia, pământul alcătuiesc o ambianţă familiară, în care umanitatea îşi afirmă nestingherită dimensiunile. Alături de peisajele în ulei pictate la Saint-Tropez, artistul realizează desene şi gravuri colorate, acordând, în special după 1930, o atenţie sporită acuarelei – gen foarte adecvat înregistrării impresiilor din mereu reluata sa călătorie prin cadrul unei naturi pure şi vitale. Este de asemenea autorul unor ilustraţii de carte (*Educaţia sentimentală* de Flaubert,

Quelques sonnets de Ronsard, *Georgicele* de Virgiliu). Creându-şi opera cu senină detaşare faţă de zgomotoasa derulare a unor mişcări şi orientări din viaţa artistică, pictorul este considerat o personalitate exemplară prin statornicia viziunii.

Bibliografie: Claude Roger-Marx, *Dunoyer de Segonzac*, Geneva, 1951; Henry Hugault, *Dunoyer de Segonzac*, Paris, 1973.

Dup, Darie (n. Zlatna, 1959). Sculptor român. A studiat la Institutul de Arte Plastice „N. Grigorescu" din Bucureşti (1978-1983). În 1996 beneficiază de o bursă a statului italian. Participă la expoziţiile: „Izbucnire şi aşteptare", Szombathely, 1990; „Teracota", Bucureşti, 1991; „Posibilităţile suprafeţei", Bucureşti, 1992; „Sculptura în lemn", Expo '99, Sevilla, 1992; „Essere del luogo, essere nel luogo", Boville Ernica, 1993; „Semnul", Bucureşti, 1994; „Sacrul în artă", Bucureşti, 1997, 1999; „Transfigurări", Palatul Műcsarnok, Budapesta, 1998. A lucrat în simpozioanele de la: Măgura-Buzău, România, 1983, 1985; Dzintari, Letonia, 1990; Borkel en Schaft, Olanda, 1992; Boville Ernica, Italia, 1993; Mraconia, România, 1993; Groot Schuylenburg, Olanda, 1994; Bacău, România, 1995. A fost distins cu Premiul Uniunii Artiştilor Plastici din România, 1989. Într-o compoziţie complexă – cu ecouri din Antichitatea clasică şi din arta populară românească, în care supravieţuirile preistoriei întâlnesc sintezele formale creştine –, artistul plasează detalii antropomorfe, cu evidente încărcături simbolice. Uneori sublinierea semnificaţiilor acestor rapeluri umane se produce în cadrul unor instalaţii* şi ambienturi complexe. (Vezi fasciculul III, planşa 17)

Dvorianov, Orlin (n. Sofia, 1951). Artist bulgar. A absolvit în 1980 Departamentul de Pictură Murală al Academiei de Artă din Sofia. Membru fondator al grupului Kukovden* (1975-1991); membru al asociaţiei Izkustvo v deistvie* (din 1990, împreună cu Dobrin Peicev) şi al grupului de performance IO (cu Irena Mitova). În 1993, împreună cu studenţii săi de la Universitatea din Sofia, înfiinţează Clubul GSI (Gest, Sunet, Imagine), cu care susţine programul internaţional „Trace from Touch" de apropiere între tinerii artişti. Sensibil la mutaţiile petrecute în planul limbajului vizual şi în poziţiile pe care le ocupă artistul în actualitate, el adună elemente tradiţionale (elemente grafice şi picturale), citate de factură pop* din realitatea concretă, în cadrul căreia plasează uneori în mod activ însăşi fiinţa sa. Reziduurile reprezentării şi montajele obiectuale se regăsesc în compoziţia unor instalaţii* – o specie inedită de artefacte, în care ordinea întâlneşte un spirit destructurant. Când doreşte să aducă în spaţiul comunicării un plus de semnificaţii, artistul apelează la prezenţa sa nemediată, la resursele expresive şi simbolice ale corpului său (vezi *Body-art*), realizând o serie de performances*. În exerciţiul cufundării în real, abandonează achiziţii cognitive acumulate de-a lungul vremii, pentru a relua gesturi din zestrea arhaica a descoperirii lumii.

Džamonja, Dušan (n. Strumica, 1928 – m. Zagreb, 2009). Sculptor croat. A absolvit în 1951 Academia de Arte Plastice din Zagreb, unde a studiat cu A. Augustinčić. În 1951-1953 lucrează cu F. Kršinić. Participă la: Bienala de la Alexandria, 1956; Expo 58, Bruxelles; Documenta din Kassel, 1959; Bienala de la Saõ Paulo, 1959; Bienala de la Veneţia, 1960, 1970, 1980. Expune cu grupurile Zagreb 58, la Anvers, şi Grup 69, la Bled, 1969,

Ljubljana, 1990. Distincţii: Premiul oraşului Zagreb, 1960; Premiul Goethe, Basel, 1977. În 1981 inaugurează, la Vrsar, Parcul de sculptură „Dušan Džamonja”. Primele lucrări sunt structuri geometrice, transparente, ocupând spaţiul fără să intre în conflict cu restul obiectelor din ambianţă. La începutul anilor 1960 inaugurează seria de „Sculpturi”, în piatră, metal etc., în care coexistă, într-o ambiguitate semnificativă, aspecte ale unor concreţiuni minerale, motive vegetale, aluzii la corpurile astrale. Artistul trece cu dezinvoltură de la monolit la forme erodate până la perforaţii ce dau impresia pierderii greutăţii materialului.

Bibliografie: Heinz Fuchs, *Dušan Džamonja*, Mannheim, 1967; Z. Kržišnik, *Dušan Džamonja*, Zagreb, 1969; G.C. Argan, *Džamonja*, Belgrad, Zagreb, 1981.

E

Earth-art vezi *Land-art*

École de Paris (Şcoala din Paris). Sub această denumire nu este desemnată de fapt o *şcoală*, ci mai curând *atmosfera* oferită de oraşul de pe Sena, îndeosebi în primele patru decenii ale secolului XX, când se afirmă artişti veniţi din întreaga Europă, din SUA, Extremul Orient. Oraşul în care, la sfârşitul secolului al XIX-lea, se afirmase arta impresionistă*, postimpresionismul, neoimpresionismul* şi simbolismul*, iar la începutul secolului XX, fovismul* lui Matisse* sau vigoarea carteziană a lui Cézanne*, cu care se inaugura de fapt cubismul*, primeşte tot mai numeroşi artişti străini veniţi, fiecare dintre ei, cu o zestre culturală specifică, ce a îmbogăţit *în idei* arta creată în spaţiul francez, iar mulţi dintre ei au plecat cu o experienţă culturală generatoare de drumuri noi în viaţa artistică a ţărilor lor. Simpla prezenţă a unui artist, în această perioadă, la Paris este uneori considerată suficientă pentru a fi încadrat în École de Paris, deşi avem de-a face cu personalităţi atât de diferite, legitimate mai ales prin potenţialul creator cu care au venit aici şi de multe ori prin ceea ce au realizat în alte centre (Modigliani*, Picasso*, Kandinsky*, Soutine*, Chagall*,

Mondrian*, Van Dongen*, Miró*, Archipenko*, Brâncuşi* ş.a.). În ceea ce priveşte creaţia artiştilor francezi ai epocii, semnalăm, pentru ecoul pe care l-a avut, interesul pentru universul cotidian, pentru realitatea din imediata apropiere, manifestat în opera lui Bonnard*, Marquet*, Dufy*, interes rezolvat de Braque* în modalităţile cubismului sau de Léger* în cele ale constructivismului*. Dincolo de aceste nume citate se întinde lunga listă a celor care au dat strălucire şi individualitate Parisului, devenit la rândul lui, pentru oaspeţii săi, o amplă şi deschisă academie de artă. După al doilea război mondial, noţiunea de *École de Paris* este reluată sub forma *Nouvelle École de Paris*, care se referă în special la activitatea Bienalei tinerilor artişti organizate aici după al doilea război mondial. Faţă de spiritul manifestat de *École de Paris* au apărut reacţii precum, de pildă, tendinţele noi cultivate de centrele americane sau de gruparea Cobra*, ce reuneşte artişti din ţările nord-europene. Apariţia unor centre cu o viaţă artistică bogată în evenimente este o realitate a ultimelor decenii, dar acest lucru, departe de a-i ştirbi Parisului din prestigiu, îi adaugă fructuoasa posibilitate a dialogului, a comunicării fertile în ambele sensuri.

Bibliografie: R. Nacenta, *École de Paris*, Paris, 1960; B. Dorival, *The School of Paris, in the Musée d’Arte Moderne*, Londra, 1962; L. Harambourg, *École de Paris 1945-1965. Dictionnaire des peintres*, Neuchâtel, 1993.

Eder, Hans (n. Braşov, 1883 – m. Braşov, 1955). Pictor de naţionalitate germană din România. După ce se iniţiază în arta desenului în oraşul natal, studiază la München (Schule für Graphische Künste şi Kunstakademie), Paris şi Bruges.

Înfiinţează la Viena, împreună cu pictorul Felix A. Horta, o şcoală de pictură. În 1920 lucrează ca profesor la Academia din Salzburg. În 1924 deschide prima expoziţie la Bucureşti, urmată de altele la Braşov, Sibiu etc. Începutul activităţii artistice stă sub semnul unui expresionism* dramatic, marcat de experienţa războiului la care a luat parte (*Kalomea*; *Maşini distruse*; *Fabrică în ruine*; *Spânzurătoarea din primul război mondial*). Pasta este densă, neliniştită; această mişcare a tuşelor, caracteristică artei expresioniste, antrenează elementele figurative. Pictorul reuşeşte să introducă o notă expresionistă şi în lucrări care se disting prin intimism şi decorativitate. Vegetaţia este astfel distribuită încât devine stranie, neliniştitoare (*Peisaj marin cu cactuşi*; *Floarea-soarelui* etc.). Partea cea mai consistentă a operei sale o constituie portretistica. Sesizarea detaliului particularizator şi vizarea zonelor profunde ale personajului sunt calităţi imediat remarcabile (*Pictorul Fritz Kim*; *Avocatul Fraetschkes şi poetul H. Horvath*; *Citind ziarul*; *Autoportret la şaptezeci de ani* etc.).

Bibliografie: Mihai Nadin, *Hans Eder*, Bucureşti, 1973.

Eggeling, Viking (n. Lund, 1880 – m. Berlin, 1925). Sculptor suedez. A urmat studii de artă la Milano. Soseşte la Paris în 1911, unde vine în contact cu artiştii cubişti*, aflaţi atunci în plină afirmare, apropiindu-se apoi de Modigliani* şi Friesz*, de la care primeşte unele influenţe expresioniste*. Din 1915 se află în Elveţia, în grupul Dada*, fiind legat de Arp*, H. Richter* şi Tristan Tzara. După ce se stabileşte la Berlin, realizează filmele *Orizontal-vertical*, 1919, şi *Simfonie diagonală*, 1920 – primele filme în care sunt aplicate principiile artei abstracte*, de factură

geometrică. În pictura sa – ca urmare a contactului cu arta cubistă şi arta abstractă – caută puritatea şi austeritatea, într-o contopire a rigorii geometrice şi expansiunii muzicale a volumelor.

Bibliografie: L. O'Konor, *Viking Eggeling (1880-1925): Artist and Filmmaker: Life and Work*, Stockholm, 1971.

Eggenschwiler, Franz (n. Solothurn, 1930 – m. Berna, 2000). Grafician, pictor şi arhitect elveţian. Studiază pictura pe sticlă la Şcoala de Arte Decorative din Berna (1946-1950). Frecventează atelierul pictorului Max von Mühlenen (1950-1952). Lucrează pictură pe sticlă şi imprimerii pentru firma Wuthrich din Berna (1951-1968). Predă la Şcoala de Arte şi Meserii din Berna (1951-1964) şi la Şcoala de pictură „Max von Mühlenen" (1952-1953). Participă la expoziţiile: „Avangarda elveţiană", New York, 1971; Documenta din Kassel, 1972; „Imagini, obiecte, filme, concepte", 1973. La seriile de gravuri („Sfânta Familie"; „Carte de joc", „Aristocraţii" etc.), pe care le imprimă la edituri din diferite ţări, se adaugă o lungă listă de obiecte artistice realizate prin asocierea, în modalităţile artei pop*, a unor diferite materiale – sticlă, piatră, metal, plastic. Piesele rezultate par să reproducă uneori aspecte ale unor forme industriale întâlnite în experienţa cotidiană; alteori alcătuirile se bazează pe un joc de improvizaţie, mizându-se pe forţa de impresionare a fragmentelor de materie desprinse din realitate.

Bibliografie: Franz Eggenschwiler, *Essays*, Düsseldorf, 1971; Dieter Roth, *Franz Eggenschwiler*, Düsseldorf, 1971.

Egry, József (n. Zalaújlak, 1883 – Badacsonytomaj, 1951). Pictor şi grafician maghiar. După ce studiază la München şi la Paris, urmează Academia de Artă Plastică din Budapesta (1906-1908), cu profesorii Pál Szinyei Merse şi Károly Ferenczy. I s-a conferit Premiul Kossuth. Participă la Bienala de la Veneţia, 1948. În peisaje şi compoziţii cu figuri umane, spontaneitatea tuşei este dublată de o rigoare compoziţională, de voinţa de a domina întreaga reţea de evenimente optice care compun imaginea (*Tatra*, 1939; *Isola Mia*, 1930; *Hristos între tâlhari*, 1940; *Răsăritul soarelui*, 1940). Acest tip de atitudine l-a făcut pe criticul Lajos Németh să aşeze operele lui Egry printre cele care caracterizează „activismul” maghiar – o direcţie ce menţine în echilibru lirismul şi tendinţa spre construcţie, într-o creaţie vitalizată de idealuri umaniste (vezi *Ma*).

Bibliografie: Németh L., *Egry József*, Budapesta, 1962; S. Láncz, *Egry József*, Budapesta, 1980.

Eiffel, Gustave (Bonickhausen dit Eiffel) (n. Dijon, 1832 – m. Paris, 1923). Inginer şi constructor francez. În 1867 înfiinţează o firmă proprie, începând căutările în domeniul noilor materiale şi al unei noi expresii spaţiale a construcţiei. Cele mai importante opere ale sale sunt: Podul Maria Pia, pe Douro, lângă Porto (1877-1878); Podul Garabit peste Truyère (1880-1888) şi „Turnul de 300 de metri de pe Champ-de-Mars”, devenit faimos sub numele de Turnul Eiffel (1887-1889). Într-o epocă efervescentă, în care pictorii impresionişti* se opuneau formulelor îngheţate, deschizând calea unei arte în care se afirmă sentimentul prezentului, Eiffel neagă cu vehemenţă soluţiile arhitecturii academiste, prin adoptarea structurilor metalice aerate, dispuse într-o reţea spaţială îndrăzneaţă.

Întreaga construcţie – elementele portante, arcurile, grinzile transversale, diagonalele de rezistenţă – este realizată din metal, după calcule riguroase. Nervurile de fier sunt reduse la maximum, până la limita în care par materializări ale tensiunilor şi energiilor ce compun organismul construcţiei. Există în modul de asamblare al pieselor, în ritmul creşterii structurilor metalice până la înălţimi neobişnuite, un sens dinamic ce revoluţionează deopotrivă concepţia şi tehnologiile constructive, precum şi tendinţa spre raţional, spre o plasticitate pură, în pragul secolului XX. (Vezi fasciculul I, planşa 4)

Bibliografie: Gustave Eiffel, *La résistance de l'air et l'aviation*, Paris, 1913; Jean Prevost, *Eiffel*, Paris, 1929; Maurice Besset, *Gustave Eiffel 1832-1923*, Paris, 1959.

Eight, The vezi *Ashcan School*

Eleutheriade, Micaela (n. Bucureşti, 1900 – m. Bucureşti, 1982). Pictor român. Studii la Bucureşti (Academia de Arte Frumoase) şi la Paris (1924-1927). Imaginile picturii sale aparţin cotidianului, în cazul notaţiei imediate, ca şi atunci când compoziţiile se compun din propunerile memoriei. Există în tablourile sale o ardenţă solară, niciodată acidă, care rupe barierele înregistrării diurne ale unor Dufy*, Bonnard* sau Marquet*. Legătura cu postimpresionismul – una dintre constantele acestei picturi – se vede realizată în dobândirea cursivităţii şi lizibilităţii structurii narative a imaginii. O naraţiune scoasă de sub incidenţe şi supusă unui timp interior cu o singură dimensiune – prezentul (*Canal la Amsterdam*,

Weimar, *Leipzig*, *Case la mare – Balcic*, *Grădina hotelului*, *Case la Tărnovo*).

Bibliografie: Ion Frunzetti, *Micaela Eleutheriade*, Bucureşti, 1967; Dan Grigorescu, *Micaela Eleutheriade*, Bucureşti, 1978.

Elibekian, Henrik (n. Tbilisi, 1936). Pictor şi sculptor armean. Studiază la Institutul de Artă Teatrală din Tbilisi (1956-1957) şi la Institutul de Artă şi Teatru din Erevan, secţia sculptură (1958). După câţiva ani petrecuţi la Kiev şi Moscova, în 1972 se stabileşte la Erevan. Expoziţii de grup: Bienala de plastică mică, Budapesta, 1973; Olanda, Germania, 1973; Erevan, 1974; Varşovia, 1974; Bologna, 1974; Paris, 1976; Paris, New York, Lisabona, 1978; Dresda, Berlin, 1980; Austria, Belgia, 1980; Tbilisi, 1982. Un colorit agitat, marcat de tonuri violente, saturate de lumină, caracterizează pictura şi grafica sa. Combustia puternică depăşeşte uneori normele impuse de figuraţie, mai importante devenind transcrierea stărilor aşa cum le dictează diferitele momente existenţiale. Este o urgenţă a exclamaţiei care ne trimite la expresionism*. În sculptură reia aceleaşi intensităţi expresive, producând volume masive, animate de elanuri profunde.

Enckell, Magnus (n. Hamina, 1870 – m. Stockholm, 1925). Pictor finlandez. Studiază la Şcoala de Artă din Helsinki, sub îndrumarea lui G. Berndson. Din 1890 face mai multe călătorii la Paris, unde vine în contact cu artiştii impresionişti* şi simbolişti*. În 1914, împreună cu A.W. Finch fondează grupul Septem, cu intenţia de a stimula căutările novatoare ale contemporanilor săi. Enckell suportă mai întâi influenţe

simboliste, apoi se entuziasmează de vigoarea construcţiei şi de coloritul bazat pe perspectiva termică, pe raporturile între tonurile calde şi cele reci, aşa cum le descifrează în opera lui Cézanne*, pentru a se îndrepta apoi spre o pictură foarte receptivă la spectacolul vieţii cotidiene. De-a lungul întregii activităţi de creaţie se declară însă împotriva artei naturaliste, descriptive. Pictorul acordă o deosebită importanţă stării afective, ecoului pe care realitatea îl trezeşte în universul său interior.

Bibliografie: *Magnus Enckell*, catalog, City Art Museum, Helsinki, 2000.

Enroth, Erik (n. Helsinki, 1917 – m. Helsinki, 1975). Pictor finlandez. Studiază la Academia de Arte Frumoase din Helsinki (1938-1945), desăvârşindu-şi formaţia la Academia Grande Chaumière, Academia André Lhote din Paris şi Academia de Arte Frumoase din Florenţa. Imaginile se compun din motive figurative dintre cele mai obişnuite (modele în atelier, fructe etc.), la care se adaugă, surprinzător, elemente împrumutate din ambianţa vizuală modernă – semne de circulaţie, anunţuri publicitare sau, uneori, suprafeţe tratate în modalităţi abstracte*. Construite cu ajutorul unor linii puternice sau prin alăturarea unor pete de culoare contrastante, tablourile sale au o reală forţă de angajare a privirii, asemenea unui spectacol cu jocuri intense de lumini.

Ensor, James (n. Oostende, 1860 – m. Oostende, 1949). Pictor şi gravor belgian. După ce studiază la Academia din Bruxelles (1877-1880), se stabileşte la Oostende, unde va lucra toată viaţa.

Deschide o primă expoziţie personală la Bruxelles, în 1896. Fondator, împreună cu Edmond Picard, al Academiei Libere din Belgia (1901). Cea mai însemnată parte a creaţiei picturale, apreciată ca tipică pentru Ensor, este realizată până în 1900, după care se va ocupa îndeosebi de gravura în acvaforte (ciclul de desene „Viaţa lui Hristos" din 1912 este editat în 1921) sau de plastica de spectacol (în 1911 creează costumele şi decorul pentru baletul *Gama dragostei sau Flirtul marionetelor*). În pictură, abordând portretul – şarjă şi amestec ambiguu între burlesc şi macabru –, dezvoltă în modalităţi noi de expresii o direcţie a tradiţiei compoziţiei alegorice, a spectacolului cu cheie filosofică, în care au excelat Bosch şi Bruegel. La sfârşitul secolului al XIX-lea devine principalul reprezentant al expresionismului* flamand şi, după cum se va recunoaşte mai târziu, un precursor al expresionismului european în secolul nostru. Umorul macabru, vizibil în gravurile *Portretul meu în 1960* (1880) şi *Portretul meu scheletizat* (1889), ia forma unui dialog despre condiţia precară a fiinţei umane, la gravul avertisment „Memento mori" („Aminteşte-ţi că eşti muritor"), adăugându-se un irezistibil hohot de râs, vital, optimist. Alături de sumbrele imagini (*Schelet admirând chinezăriile*, 1885; *Intrarea lui Hristos la Bruxelles*, 1888 – tablou în care citim inscripţia „Vive la sociale"; *Schelete încălzindu-se*, 1889; *Natură moartă cu craniu*, 1889), pictează cortegii sărbătoreşti, o lume de carnaval, zgomotoasă şi strălucitoare, în care măştile şi reprezentările alegorice nu au nimic terifiant, ci mai curând vor să reţină din viaţă plăcerile imediate, un spectacol al bucuriei, fie ea şi trecătoare (*Carnaval*, 1888; *Femei cu măşti*, 1889; *Animale muzicanţi*, 1891; *Autoportret cu măşti*, 1899). Pe lângă aceste tablouri s-ar mai putea menţiona câteva compoziţii

parodice (*Medici proşti*, 1895; *Bucătari periculoşi*, 1896) ce aduc noi mărturii ale spiritului său atras de spectacolul grotesc, fericit în izbucnirile efemere ale deşertăciunii. Fire extrem de lucidă, capabil să-şi imagineze, nu fără umor, cum va arăta el însuşi mult timp după dispariţia sa, pictorul foloseşte cel mai adesea culori agitate şi strălucitoare. Densitatea şi concreteţea pastei colorate sporesc impresia de materialitate a unei lumi ce merită a fi cunoscută, precum şi nedisimulata plăcere de a reţine ceea ce este frumos şi durabil în lucruri.

Bibliografie: J. Ensor, *Mes écrits*, Liège, 1974; Smaranda Roşu, *Ensor*, Bucureşti, 1973; G. Ollinger-Zinque, *Ensor par lui-même*, Bruxelles, 1976; R.L. Delevoy, *Ensor*, Anvers, 1981; *James Ensor*, catalog, Petit Palais, Paris, 1990; X. Tricot (ed.), *James Ensor. Catalogue raisonné des peintures*, I-II, Anvers, 1992; N. Hostyn, *James Ensor. Vie et œuvre*, Bruges, 1996.

Environments (împrejurimi, mediu, ambianţă). Termenul – utilizat şi în ecologie, ca expresie a preocupării pentru armonia şi puritatea mediului de existenţă – defineşte în domeniul artelor intervenţia artistului în spaţiul public prin lucrările pe care le elaborează şi, uneori, prin prezenţa sa nemijlocită în desfăşurarea evenimentelor culturale ale respectivului spaţiu. Mişcarea a apărut în SUA în anii 1960 şi mulţi dintre susţinătorii ei veneau din domeniul artei pop*, unde studiaseră destinul obiectului luat din realitate şi aşezat în ordinea percepţiei estetice. Printre principalii creatori de environments se numără Kaprow*, Oldenburg*, Segal*, Dine*, Herbert Ferber (autorul unei încăperi, *Sculpture as environment*, 1961), Mark di Suvero, Harold Paris, Edward Kienholz, autoarele de tapiserii

Magdalena Abakanowicz*, Jagoda Buić*, Sheila Hicks* ş.a. Creatorul de environments apelează la o totalitate de elemente vizuale, oferite de genuri tradiţionale, ca pictura, sculptura, arhitectura, precum şi de recentele posibilităţi de constituire şi difuzare a imaginii. Suportul filosofic (şi sociologic) al demersului său constă în nevoia omului contemporan de a anula presiunea uniformizării presupuse de avântul tehnologic şi de a restabili comuniunea cu un mediu pe care îl impregnează cu sensibilitatea sa. Este un drum spre regăsirea naturalului cu mijloacele şi în condiţiile aglomerării prezenţelor materiale create sau modificate chiar de om.

Bibliografie: Allan Kaprow, *Assemblages, Environments and Happenings*, New York, 1960; A. Henry, *Environments and Happenings*, Londra, 1974; Frank Popper, *Art, Action and Participation*, Londra, 1975; Germano Celant, *Ambiente/arte: dal futurismmo alla body art*, Veneţia, 1977.

Epstein, Jacob (n. New York, 1880 – m. Londra, 1959). Sculptor englez. După studii la New York şi apoi la Şcoala Naţională de Arte Frumoase din Paris se stabileşte la Londra (1905). Aderă la grupul Vorticism*, care în anii 1912-1915 dădea o replică cubismului* francez şi futurismului* italian. Din această epocă datează *Foreza* (1913) – un asamblaj (vezi *Colaj*) de piese ce sugerează acţiunea maşinii. În 1914, când, prin unirea mai multor grupuri, ia fiinţă London Group* (denumire găsită de Epstein), artistul participă la manifestările acestuia. Curând însă se retrage în căutări proprii, ţinându-se departe de mişcările şi curentele epocii. El cultivă acum imaginea figurativă, evocatoare a unor personalităţi (*Show*, *Einstein*,

Mougham, *Nehru*) sau simboluri mitice (*Ecce Homo*, 1935; *Adam*, 1939). În astfel de lucrări, ca şi în cele aşezate în catedralele din Llandaff şi Coventry sau în Cavendish Square din Londra (*Fecioara cu pruncul*, 1952), sculptorul prezintă volume puternice, cu subtile jocuri de lumină şi umbră. În alte opere (*Iacob şi îngerul*, 1940; *Monumentul închinat eroilor clasei muncitoare*, 1958), artistul pune accentul pe formele care angajează cu autoritate spaţiul, într-o vitalitate simplă şi triumfătoare. Prin cioplirea directă a pietrei – o tehnică preferată a sculptorului – obţine o anumită monumentalitate a formelor masive, precum şi impresia de stabilitate, deşi adeseori tendinţa spre mişcare este evidentă.

Bibliografie: Jacob Epstein, *Epstein: An Autobiography*, New York, 1955; R. Buckle, *Jacob Epstein, Sculptor*, Londra, 1963; E. Silber, *The Sculpture of Jacob Epstein with a Complete Catalogue*, Oxford, 1986; T. Friedman, E. Silber (eds.), *Jacob Epstein. Sculpture and Drawings*, catalog, Leeds City Art, Galleries, Leeds, 1987; S. Gardiner, *Epstein: Artist Against the Establishment*, Londra, 1992.

Epure, Şerban (n. Bucureşti, 1940). Pictor român. A studiat la Institutul Politehnic – Facultatea de Electronică şi Telecomunicaţii, Bucureşti (1956-1961). Studii libere de pictură. În 1966 se consacră picturii. Participă la: Bienala Tineretului, Paris, 1971, 1973; Festivalul „Sygma”, Bordeaux, 1973. Autor al unui mozaic monumental la Turnu Măgurele, al unor panouri decorative la Eforie, pe malul Mării Negre. Se stabileşte în 1980 la New York. Face parte din generaţia experimentală care, la sfârşitul anilor 1960, căuta în diversele tipuri de abstracţie*, în

tendinţe constructiviste* sau puriste (vezi *De Stijl*), garanţia unei libertăţi a expresiei şi a limbajului. Contemporan cu mişcarea constructivistă din Timişoara, reprezentată în special de Grupul Sigma*, el face trecerea înspre o artă conceptualistă*, ale cărei fundamente le află în gândirea matematică, pe care o şi explică în articole consistente. Restrânsă ca gamă de preocupări şi ca repertoriu formal, pictura lui rămâne consecvent legată de mirajul armoniilor matematice, de un tip de experienţă în care rigoarea aspiră să substituie nu numai orice imponderabil al inspiraţiei, ci şi implicarea subiectivă.

Erichsen, Thorvald (n. Trondheim, 1868 – m. Oslo, 1939). Pictor norvegian. După ce studiază artele plastice la Oslo, vizitează în 1893 Parisul, unde este atras de arta pictorilor impresionişti*, în primul rând de experienţele lui Claude Monet* în domeniul studierii aceluiaşi motiv – o catedrală, de pildă – în lumina schimbătoare a diferitelor ore din zi. Revenit acasă (în perioada 1899-1900 lucrează la Copenhaga, apoi se retrage în ţara sa), adoptă o gamă cromatică mai gravă şi un desen cu sporite posibilităţi de a înregistra observaţia realistă. Fire meditativă, pictorul evită contrastele prea violente ce ar putea tulbura atmosfera imaginii. Jocul între zonele de lumină şi întuneric este mai curând mijlocul de a sublinia aspectele unei ambianţe familiare în care peisajul natural şi omul se află în deplină armonie.

Ernst, Max (n. Brühl, 1891 – m. Paris, 1976). Pictor german. Studiază filosofia la Universitatea din Bonn (1909-1914) cu Wilhelm Worringer. Împreună cu Macke*, Campendonk ş.a.

formează grupul Rheinische Expressionisten (Expresioniştii de pe Rhin, 1910). Vine în contact cu grupul Der Blaue Reiter[*]. Din iniţiativa lui Ernst, Baargeld şi Arp[*] ia fiinţă grupul dadaist[*] din Köln (1919), care editează şi un unic număr din revista *Die Schammade* (1920). Se îndreaptă spre Paris (1922), venind în contact cu mişcarea suprarealistă[*] (André Breton îi prezintă primele colaje[*]), care mai târziu, când va fi premiat la Bienala de la Veneţia, îl va renega. În 1926 colaborează cu Joan Miró[*] la realizarea costumelor şi scenografiei baletului *Romeo şi Julieta* de Diaghilev. În 1929 se întâlneşte cu Alberto Giacometti[*], publică romanul-colaj *Femeia cu o sută de capete*, colaborează cu Buñuel şi Dalí[*] la filmul suprarealist *Vârsta de aur.* Când izbucneşte războiul se refugiază în SUA, unde, împreună cu Breton şi Marcel Duchamp[*], editează, la New York, publicaţia suprarealistă *VVV* (1942-1944). Lucrează împreună cu Hans Richter[*] la filmul *Visuri de vânzare* (1944). Revine la Paris în 1953. Participă la expoziţiile: Herbstalon, Berlin, 1913; „Sturm”, Zürich, 1917; „Dada”, Köln, 1919; „Noul suprarealism”, Hartford, 1931; „Suprarealismul”, Londra, 1936; „Arta fantastică, dada, suprarealism”, New York, 1961; „Futurismul: un focar modern”, New York, 1973. Distincţii: Marele Premiu al Bienalei de la Veneţia, 1954; Marele Premiu al Artelor, Paris, 1959; Marea Cruce de Merit a Germaniei, 1964. Opera sa recomandă un artist suprarealist tipic. De la montaje intenţionat arbitrare (relieful pictat *Fruct cu o îndelungă experienţă*, 1919), artistul trece la inventarea unor imagini, la aşa-numitele „lumi posibile”, rezultate ale jocului imaginaţiei şi ale sugestiei viselor. Motivele riguros desenate sau lăsate să se nască din jocul imprevizibil al fluidităţii culorilor şi accidentelor de material sunt învăluite într-o atmosferă poetică

bazată mai ales în prima parte a activităţii sale pe straniu şi insolit. Cultul pentru insolit se păstrează şi în sculpturile sale, unde, concrete şi pregnante, volumele au totuşi capacitatea de a instaura convenţiile visului.

Bibliografie: Max Ernst, *Beyond Painting and Other Writings by the Artist and His Friends*, New York, 1948; J. Russell, *Max Ernst*, Köln, 1966; Sam Hunter (ed.), *Max Ernst: Sculpture and Recent Painting*, New York, 1966; *Max Ernst*, catalog, Grand Palais, Paris, 1975; *Max Ernst: A Retrospective*, Guggenheim Museum, New York, 1975; *Max Ernst*, Centre Georges Pompidou, Paris, 1991; W. Spies (ed.), *Max Ernst – Die Retrospektive*, catalog, Neue Nationalgalerie Berlin/Haus der Kunst München, Köln, 1999.

Erró (Guðmundur Guðmundsson) (n. Ólafsvík, 1932). Pictor islandez. În 1949 se înscrie la Academia de Artă din Reykjavík, iar în 1951, la Academia de Artă din Oslo, unde studiază pictura, fresca şi gravura. În 1955-1957 frecventează Academia de Artă din Florenţa şi studiază mozaicurile bizantine din Ravenna. Din 1958 se stabileşte la Paris. În 1962 realizează primele happenings*, unele în colaborare cu S.S. Lebel, şi primele filme de artă. Expoziţii de grup: „Antiproces”, Paris, 1960; „Mythologies quotidiennes”, Paris, 1964; „La Figuration narrative dans l’art contemporain”, Paris, 1965; „Labyrinth”, Berlin, „L’Art fantastique contemporain”, Antibes, „Nouvelles figurations”, Monthebehard, „Le Regard mental”, Paris, 1976; „Images déturnées”, Centre Georgees Pompidou, Paris, 1979; „Figuration défiguration”, Paris, 1982; „Bonjour Monsieur Picasso”, Antibes, 1983; „Les Mille et une nuits”, Boulogne-Billancourt, 1985; „Abstraction-figuration”, Fontainbleau, 1986; „Comic iconoclasm”, expoziţie itinerată în Europa, 1987;

„Hommage démontage”, Aachen 1988; „After Duchamp”, Paris, 1991. Vocaţia sa narativă este alimentată de observaţia naturii şi de percepţia şocului imagistic provocat de benzi desenate, televiziune, reclamă etc. Din baza cotidiană de imagini el decantează acele elemente ce solicită, în valuri, opinia publică. Evenimente şi personalităţi politice (*Maggy şi Melvinele*, 1982; *Mao în piaţa San Marco*, 1972; *Europa şi Piaţa Comună*, 1981), persistenţa operei unor mari artişti (Van Gogh*, Picasso*, Matisse*, Pollock* ş.a.), scene oferite de superproducţia industrială sunt tot atâtea subiecte ce îi oferă un pasionat discurs despre actualitate. Spiritul grav, analitic întâlneşte la tot pasul vocaţia ironiei şi a parodiei.

Bibliografie: Marc Angé, *Erró, peintre mythique*, Paris, 1994; *Erró: von Mao bis Madonna*, catalog, Viena, 1996.

Estève, Maurice (n. Culan, 1904 – m. Culan, 2001). Pictor francez. După câţiva ani de formaţie prin atelierele din Montparnasse, lucrează într-un atelier de design într-o fabrică textilă, la Barcelona (1928). Colaborează cu Robert Delaunay* la decorarea pavilioanelor aviaţiei şi căilor ferate la Expoziţia internaţională de la Paris, 1937. Prezent în pavilionul francez la Bienala de la Veneţia, 1954. Este distins cu Marele Premiu naţional al artelor, Paris, 1970. În genuri diferite – pictură în ulei, acuarele, colaje*, grafică de carte, vitraliu (biserica din Berlincourt, Elveţia) –, artistul caută să împace tendinţa spre decorativ cu lirismul profund şi rafinat. Tablourile sale se compun din mari suprafeţe colorate uniform, delimitate destul de precis. Pare să fixeze planurile mari ale unui peisaj, văzut dintr-o perspectivă aeriană, unde dealurile, apele, zonele de

vegetaţie se prezintă ca o pată omogenă de culoare. Astfel de vagi evocări ale peisajului îl fac pe unul dintre comentatorii săi, George Besson, să spună: „Estève nu are nimic dintr-un pictor abstract*. Nu există nimic gratuit în echivalenţele plastice multiplicate şi ordonate de artist, elementele naturale emanând din spectacolul perceput”. Culorile sunt de regulă pure şi de o materialitate densă, ceea ce restituie privitorului ceva din farmecul întâlnirii cu ambianţa naturală.

Bibliografie: Pierre Francastel, *Estève*, Paris, 1956; J.-E. Muller, *Estève*, Paris, 1961; *Maurice Estève*, catalog, Grand Palais, Paris, 1986.

Étienne-Martin (n. Loriol-sur-Drôme, 1913 – m. Paris, 1995). Sculptor francez. Studiază pictura şi sculptura la Şcoala de Arte Frumoase din Lyon (1929-1933) şi la Academia Ranson (1934-1949). În 1936 aderă la grupul Témoignage fondat de Marcel Michaud. Recrutat în armată în 1940, cade prizonier în Germania. După ce a fost eliberat, în 1942, lucrează la Oppède, împreună cu Stahly*, vechi coleg de la Academia Ranson. După câteva călătorii se întoarce în 1947 la Paris, devenind mai târziu profesor la Şcoala de Arte Aplicate (1955-1956) şi la Şcoala Superioară Naţională de Arte Frumoase (în perioada 1968-1983). Distincţii: Marele Premiu pentru sculptură la Bienala de la Veneţia, 1966; Marele Premiu internaţional al artelor, Paris, 1967. În 1971 devine membru al Institute de France. Se face cunoscut prin sculpturi – realizate îndeosebi în bronz – în care formele sunt reduse la esenţial, la structura interioară, rezistentă. Ceea ce iniţial avea configuraţia unor motive vegetale, organice sau evocatoare ale rocilor pierde treptat din

„carnaţie”, pentru a se prezenta prin forma ultimă, durabilă, nesupusă coroziunii timpului. Uneori, artistul abordează modalităţi ale tapiseriei, procedând la aceeaşi reducere la esenţial, în căutarea nervurilor semnificative. Are loc o trecere din convenţiile bidimensionalităţii în cele ale reprezentării spaţiale, lucrările prezentându-se ca un gen aparte – „sculpturi textile”. Realizate în bronz sau piatră, în material textil, lucrările sale sunt mărturia nevoii de exteriorizare, de afirmare în spaţiu a unei „mitologii individuale”, surprinzătoare prin banalităţile unor motive şi deopotrivă prin invenţia altora (ciclurile „Abecedar”; „Alte locuri” etc.).

Bibliografie: Harald Szeemann, Dominique Le Buhan, Michel Ragon, Jean-Christophe Ammann, *Étienne-Martin*, Paris, 1991; *Étienne-Martin, la donation L’Oréal*, Musée d’Art Moderne, Paris, 2008.

Evergood, Philip (Howard Blashki) (n. New York, 1901 – m. Bridgewater, 1973). Pictor american. Studiază în Anglia, la Eton (1914-1918), Trinity Hall din Cambridge (1918-1920) şi Slade School din Londra (1920-1923). În SUA urmează cursurile Ligii Studenţilor în Arte din New York (1923-1925), avându-l profesor pe George Luks*. La Paris, în cadrul Academiei Julian, frecventează atelierele lui Jean-Paul Laurens şi André Lhote* (1925). În anii 1930 îşi cristalizează viziunea, bazată pe reprezentarea neînfrumuseţată a realităţilor sociale. Aspectele dramatice ale crizei ce zguduia epoca sunt aduse în prim-planul tabloului. Amestec de grotesc, umor şi tristeţe, compoziţiile sunt invadate de personaje, de scene „descrise”, fiecare, dintr-o perspectivă nouă, asemănătoare montajelor cinematografice. În

desfăşurarea amplă a imaginii, punctată de personaje ce îmbină tratarea expresionistă* cu redarea fotografică, pictorul introduce detalii ce aparţin visului sau halucinaţiei, transformând totul într-o viziune suprarealistă*.

Bibliografie: John Baur, *Philip Evergood*, New York, 1960; D. Shapiro, *Social Realism: Art as a Weapon*, New York, 1973.

Exat 51 (Atelier experimental). Grup artistic croat, activ la Zagreb în anii 1950-1956. Membrii grupului: pictorii Vlado Kristl, Ivan Picelj*, Aleksandar Srnec* şi arhitecţii B. Bernardi, Z. Bregovac, Z. Radić , B. Rašica, V. Richter* şi V. Zarahović. În manifestul lansat la fondarea grupului se militează pentru „sinteza artelor vizuale”, pentru experimentul în artă, pentru arta abstractă*. Ideile grupului sunt concentrate în textul lui Richter *Pronostic al sintezei vitale şi plastice ca expresie a epocii noastre* şi în cel al lui Zvonimir Radić *Semnificaţia realităţii plastice*. În aceste texte se evocă experienţa Şcolii Bauhaus*, cu trimiteri la scrierile lui Gropius*, Moholy-Nagy* şi Giedion. Membrii grupului îşi lansează concepţiile cu prilejul amenajării unor spaţii publice, principiile raţionaliste şi abstracte fiind apoi utilizate în creaţiile picturale şi sculpturale. O expoziţie cu lucrările grupului este organizată în 1953 la Zagreb, trezind dezbateri pasionate, depăşindu-se stricta problematică a reprezentării, pentru a se afirma legitimitatea limbajului geometric, statutul „tabloului ca obiect”. Dezvoltând concepţii puriste (vezi *De Stijl*), Exat 51 se înscrie în mişcarea abstracţiei geometrice de pe scena artistică europeană şi americană. O consecinţă directă a propunerilor grupului a fost înfiinţarea

Studioului de design industrial şi a Trienalei de arte aplicate de la Zagreb.

Bibliografie: J. Denegri, Ž. Koščević, *Exat 51*, Zagreb, 1979.

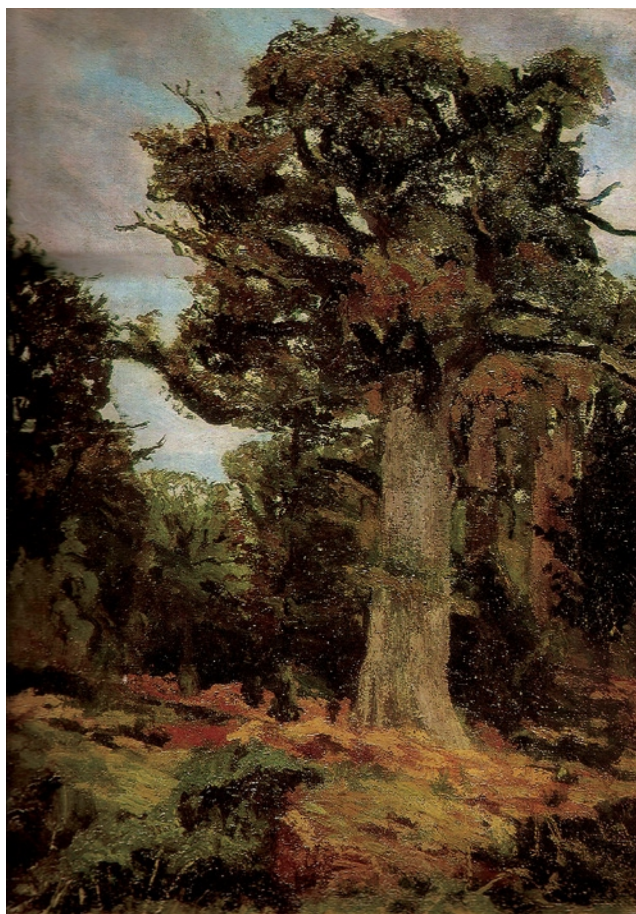
Expresionism. În arta modernă, denumirea *expresionism* apare pentru a defini acea tendinţă de desprindere de estetica impresionistă* care marchează mutarea accentului de pe *impresie* pe *expresie*, adică pe valorile universului interior, care devin prioritare faţă de realităţile observate. Mai mulţi comentatori vorbesc despre expresionism ca despre o constantă, identificând-o în artele preistorice, în artele etniilor oceanice şi africane, în arta elenistică, în Evul Mediu, în perioada modernă. Sesizând şi această permanenţă a atitudinii expresioniste, dar şi modul ferm până la particularitate, cum se afirmă în spiritualitatea popoarelor septentrionale – în cunoscută opoziţie cu tendinţele solare ale sudului, ale spaţiului mediteraneean –, Jean Leymarie scrie, printre altele: „Considerat în termeni foarte stricţi, expresionismul se prezintă ca o fază actuală a romantismului prin afirmarea spiritului slav şi nordic, într-o lume tragică, apăsată de angoasa timpului nostru”. Expresionismul nordic, dar şi din alte arii de cultură a cuprins şi unele grupări, unele forme de manifestare colectivă, în esenţa sa rămânând însă o atitudine a individualităţilor, a cazurilor. Confruntat pe plan social cu drame, cu tragedii adeseori apocaliptice (primul război mondial), artistul resimte în fiinţa sa prezenţa ameninţătoare a elementelor distructive. Pe planul doctrinelor artistice, impresionismul încetase să-i mai mulţumească pe creatorii care deveniseră atât de sensibili la neliniştile începutului de secol XX, cu atât mai mult pe cei din ţările nordice, care căutau în datele specifice temperamentului

lor un mijloc de a crea o artă nouă, originală. Făcându-se exponentul unui patrimoniu cultural cu ecouri din frământatul Ev Mediu nordic, norvegianul Edvard Munch* deschide, în 1892, la Berlin, o expoziţie personală ce contribuie la cristalizarea mişcării expresioniste. În 1895, Munch realizează litografia *Strigătul*, la care se vor referi numeroşi adepţi ai noii orientări. Întregul peisaj – podul, apa, colinele – este realizat din tăieturi largi ce îmbină contrastul violent dintre alb şi negru cu dinamica agitată a petelor. Atmosfera îl apasă până la durere pe personajul din prim-planul imaginii. Strigătul personajului lui Munch devine simbolul expresionismului, ce va fi definit drept „strigătul omului solitar” (Michel Ragon), al omului ce nu găsea căi de acces spre semenii săi. În evoluţia expresionismului se disting, în mod obişnuit, câteva etape. O primă etapă, situată între 1885 şi 1900, cuprinde creaţia unor artişti consideraţi fondatori ai acestei mişcări în arta modernă: Daumier, Van Gogh*, Toulouse-Lautrec*, Gauguin*, Ensor*, Munch, Nolde*, Hodler. Coloritul contrastant, trecut prin filtrul afectivităţii, al temperamentelor impetuoase ale artiştilor, este pus în slujba creării unor imagini care – prin prezentarea destinului personal – se referă la unul dintre atributele expresionismului: abordarea problematicii sociale. Un moment foarte important în dezvoltarea expresionismului îl constituie anul 1905, când se înregistrează câteva eforturi diverse: înfiinţarea, la Dresda, a grupării Die Brücke* (Kirchner*, Fritz Bleyl, Schmidt-Rottluff*, Heckel*), prima expoziţie a fovismului* francez (Van Dongen*, Dufy*, Matisse*, Derain*, Friesz*, Vlaminck*, Marquet*), operele lui Picasso* şi Rouault*. Accentele puternice de culoare, tratate din ce în ce mai mult pentru capacitatea de comunicare a unei stări sufleteşti, pregătesc apropiatele experienţe abstracte*. În

1911 ia fiinţă la München gruparea Der Blaue Reiter* (Kandinsky*, Marc*), căreia îi urmează propunerile lui Robert Delaunay*, a cărui pictură – numită orfism* – urmărea o corespondenţă între ton şi sentiment, construind imaginea asemenea unei partituri muzicale. Dezmembrarea grupărilor Die Brücke (1913) şi Der Blaue Reiter (1914) este un rezultat al orientărilor diferite ale artiştilor, pentru care unii se îndepărtau de expresionism. Experienţa tragică a primului război mondial readuce, odată cu preocupările existenţialismului în literatură şi filosofie, o adevărată explozie a artei expresioniste. Tematica socială, angajarea conştiinţelor în lupta contra iraţionalităţii războiului, a durerilor suferite de umanitate în general duc la întărirea unui filon expresionist vehement formulat. Creată în izolarea la care îi împinseseră varii experienţe de viaţă sau de directă legătură cu ambianţa socială, opera unor artişti germani, scandinavi, flamanzi, austrieci sau din alte ţări europene – Munch, Nolde, Soutine*, Ensor, Kokoschka*, Modigliani*, Rouault, Chagall* – continuă să trezească interesul. Nemulţumiţi de evaziunea suprarealismului*, artişti germani ca Grosz*, Beckmann* şi Dix* creează gruparea Neue Sachlichkeit* (Noua obiectivitate), de certă orientare expresionistă. În acelaşi spirit creează şi Barlach*, Käthe Kollwitz*, la care se adaugă belgienii Permeke*, De Smet*, Masereel*, americanii Weber*, Ben Shahn*, brazilianul Lasar Segall. Un grup de artişti mexicani (Siqueiros*, Rivera*, Orozco*, Tamayo*) lansează un manifest în care apar conceptele unei arte militante, de factură expresionistă. Încă înainte de al doilea război mondial, dar îndeosebi după, în cadrul artei abstracte* se dezvoltă o direcţie expresionistă mizând pe transcrierea directă a stărilor sufleteşti. Se produce o

delivrare a universului interior prin tuşe, pensulaţii, semne grafice sau picturale ce alcătuiesc imaginea asemenea unor seismograme (Hartung*, Soulages*, Rothko*, Kline*, Mathieu*, Motherwell*, De Kooning*). Este direcţia dramatică a artei informale*, care a culminat în pictura gestuală (vezi *Action painting*) a americanului Pollock*. În Europa, în anii 1948-1951 activează gruparea Cobra* (care edita o revistă cu acelaşi nume), cuprinzând o serie de artişti din ţările nordice, dornici să găsească o replică la tradiţiile Şcolii pariziene (vezi *École de Paris*). Printre altele, ei apelează la filonul expresionist specific nordului, regăsind încă o dată dimensiunile acestei mişcări într-unul din punctele sale originare. (Vezi fasciculul I, planşele 8, 9, 14, 20, 29, 33, 35, 42, 45, şi fasciculul II, planşele 1, 9, 10)

Bibliografie: Waldemar George, *La peinture expressionniste*, Paris, 1960; Ilse şi Pierre Garnier, *L'Expressionnisme allemand*, Paris, 1962; Edith Hoffmann, *Expressionism*, Methuen, 1963; Michel Ragon, *L'Expressionnisme*, Lausanne, 1966; D.E. Gordon, *Expressionism: Art and Idea*, New York, 1987; S. Barron, *Expressionismus. Die Zweite Generation 1915-1925*, München, 1989; D. Elger, *Expressionism*, Köln, 1989; J. Weinstein, *The End of Expressionism*, Chicago, 1990.



1. Ion Andreescu
(1850-1882), *Stejarul*



2. Edgar Degas, *Le foyer de la danse à l'Opéra de la rue Le Peletier* (*Sală de dans la Opera din strada Le Peletier*), ulei pe pânză, 1872



3. Claude Monet, *Impression, soleil levant* (*Impresie, răsărit de soare*), ulei pe pânză, 1872



4. Gustave Eiffel, viaductul *Garabit* peste râul Truyère, 1880-1884



5. Georges Seurat, *Un dimanche après-midi à l'Île de la Grande Jatte* (*O după-amiază de duminică pe insula Grande Jatte*), ulei pe pânză, 1884-1886



6. Pierre-Auguste Renoir, *Après le bain* (*După baie*), ulei pe pânză,
cca 1885 – cca 1887



7. Paul Sérusier, *Le Talisman, L'Aven au Bois d'Amour* (*Talismanul, Avena de la Bois d'Amour*), ulei pe lemn, 1888



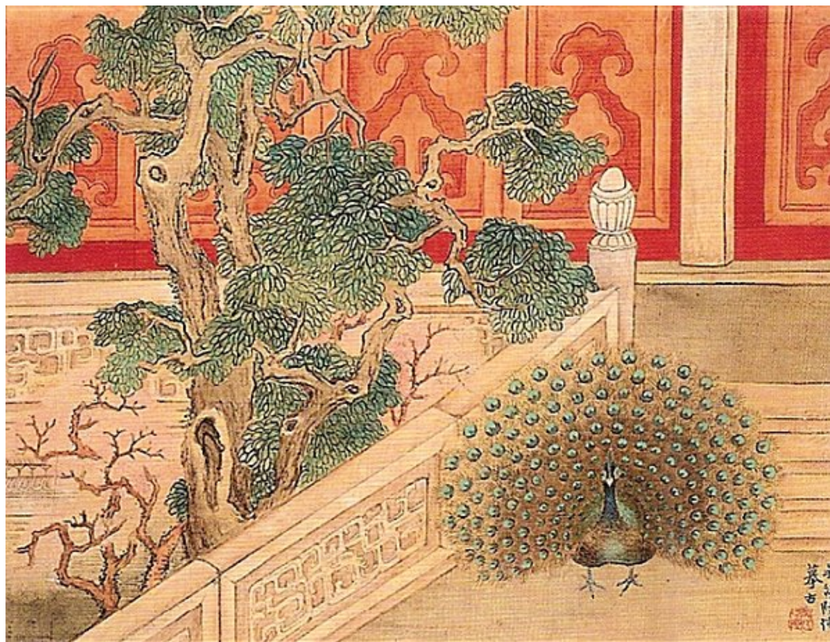
8. Henri de Toulouse-Lautrec, *La Danse au Moulin-Rouge* (*Dansul de la Moulin Rouge*), ulei pe pânză, 1889/1890



9. Vincent van Gogh, *De Sterrennacht* (*Noapte înstelată*), ulei pe pânză, 1889



10. Robert Burns, *Natura Naturans*, ilustraţie în revista *The Evergreen*, 1891



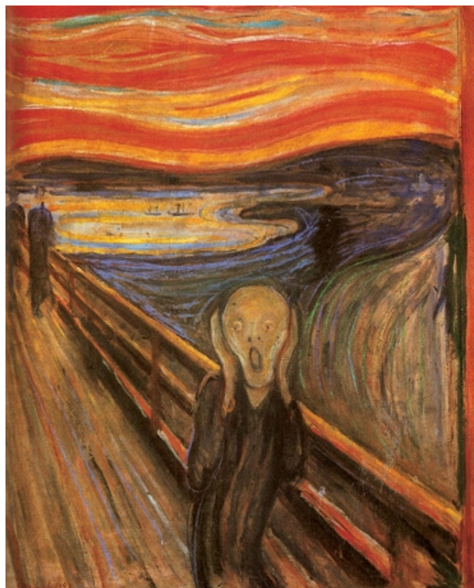
11. Lu Hui, *Album of Miscellaneous Subjects* (*Album cu teme diverse*),
filă dintr-un album cu 12 file, tuş şi culori pe mătase, 1891



12. Félix Vallotton, *Le bain au soir d’été* (*Scăldat într-o seară de vară*), ulei pe pânză, 1892



13. Maurice Denis, *Les Muses* (*Muzele*), ulei pe pânză, 1893



14. Edvard Munch, *Skrik* (*Ţipătul*), tempera şi pastel pe carton, 1893



15. Nicolae Grigorescu, *Andreescu la Barbizon*, ulei pe pânză, 1897



16. Auguste Rodin, *Tête monumentale de Balzac* (*Capul lui Balzac*), 1897



17. Alfons Maria Mucha, *Vântul care bate aduce tinereţea* (*Proiect de evantai*), litografie colorată, 1899



18. Hector Guimard, Intrare în metroul din Paris, Porte Dauphine, 1900



19. Antoni Gaudí, Parcul Güell, Barcelona, 1900-1914



20. Paul Gauguin, *Contes barbares* (*Legende exotice*), ulei pe pânză, 1902



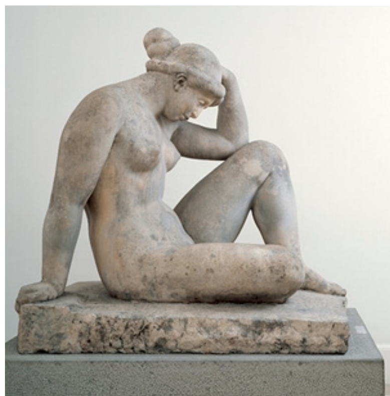
21. Paul Cézanne, *Mont Sainte-Victoire vue des Lauves* (*Muntele Sainte-Victoire văzut din Les Lauves*), ulei pe pânză, 1902-1904



22. Charles Mackintosh, interior din Casa Hill, Glasgow, 1902-1903



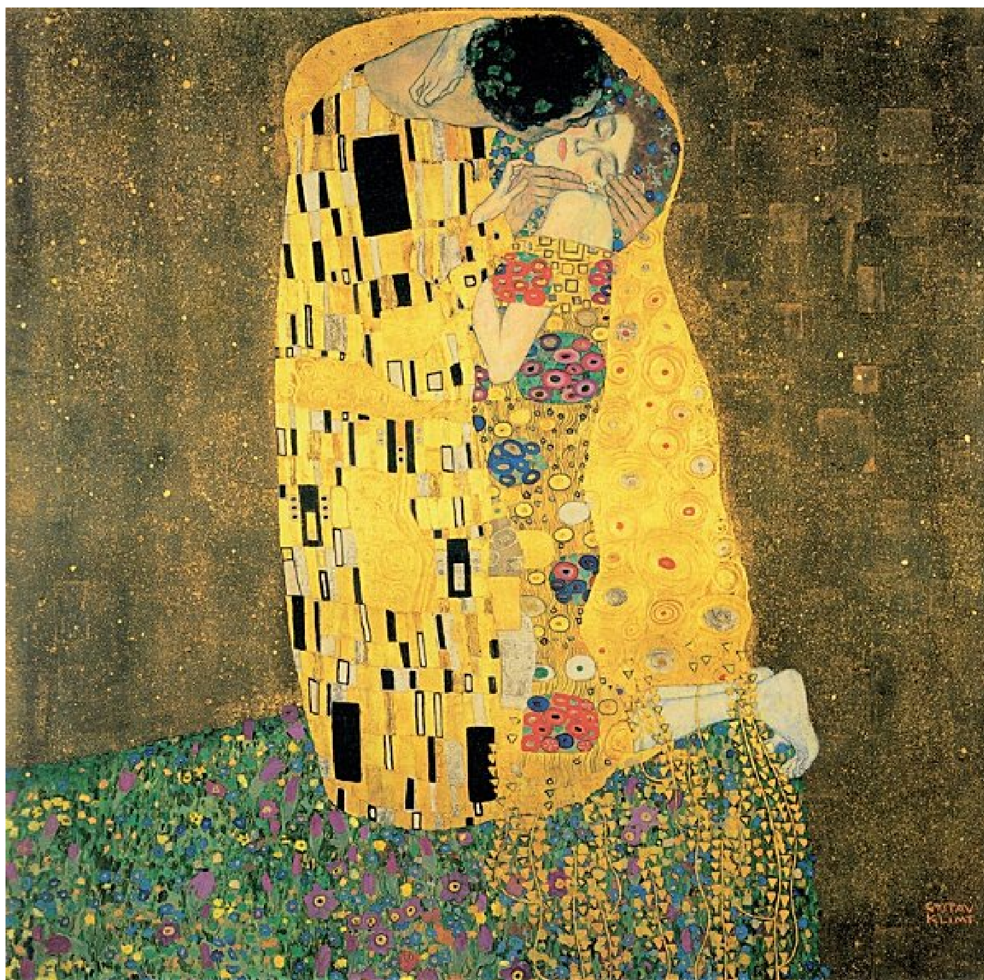
23. George Benjamin Luks, *Allen Street*, ulei pe pânză, cca 1905



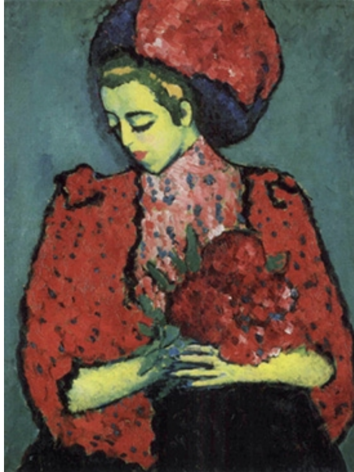
24. Aristide Maillol, *La Méditerranée* (*Mediterana*), cca 1905-1907



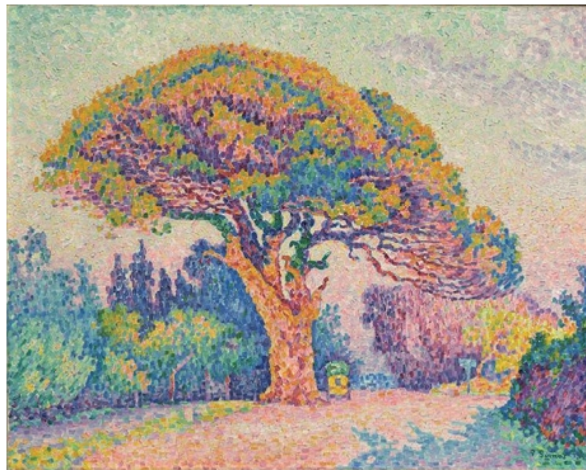
25. Peter Behrens, *Turbinele AEG*, 1908-1909



26. Gustav Klimt, *Der Kuss* (*Sărutul*), ulei pe pânză, 1908



27. Alexej von Jawlensky, *Junge Frau mit Paeonien* (*Tânără cu bujori*), ulei pe carton, 1909



28. Paul Signac, *The Pine Tree at St. Tropez* (*Pinul de la St. Tropez*), ulei pe pânză, 1909



29. Lascăr L. Vorel, *Gară*, ulei pe carton, Muzeul Naţional de Artă al României, 1910



30. Wassily Kandinsky, *Ohne Titel* (*Fără titlu*), creion, acuarelă şi tuş indian pe hârtie,
1910 (1913)



31. Adolf Loos, Casa Steiner, Viena, 1910



32. Henri Rousseau (Le Douanier – Vameşul), *Paysage exotique* (*Peisaj exotic*),
ulei pe pânză, 1910



33. Ernst Barlach, *Der Schwertzieher*
(*Om care scoate sabia din teacă*), lemn, 1911



34. Ştefan Luchian, *Lăutul*,
ulei pe pânză, 1911-1912



35. Franz Marc, *Die grossen blauen Pferde* (*Caii albaştri*), ulei pe pânză, 1911



36. Valentin Serov, *Leu la bătrâneţe şi măgar*, ilustraţie la *Fabulele* lui Krîlov, 1911



37. Umberto Boccioni, *Forme uniche della continuità nello spazio* (*Forme unice ale continuităţii în spaţiu*), bronz, 1913



38. Roger de la Fresnaye, *La Conquête de l'air* (*Cucerirea aerului*), ulei pe pânză, 1913



39. Dimitrie Paciurea, *Himeră*,
lut crud; uscat (prezintă urme de aurire); ronde-bosse, 1913



40. Maurice Prendergast, *The Promenade* (*Promenada*), ulei pe pânză, cca 1913



41. Raymond Duchamp-Villon, *Le Cheval majeur* (*Marele cal*), bronz, 1914



42. August Macke, *Hutladen* (*Magazin de pălării*), ulei pe pânză, 1914



43. Odilon Redon, *Le cyclope* (*Ciclopul*), ulei pe lemn, 1914



44. Juan Gris, *Le petit déjeuner* (*Micul dejun*), ulei şi cărbune pe pânză, 1915



45. Ernst Ludwig Kirchner, *Der Rote Turm in Halle* (*Turnul roşu din Halle*),
ulei pe pânză, 1915

F

Faik, Agaev (n. Baku, 1943). Pictor azer. A absolvit în 1970 Institutul de Stat „V.I. Surikov” din Moscova. Expune la principalele expoziţii din Azerbaidjan şi unionale. Distincţii: Diploma Academiei de Artă, 1976; Premiul Uniunii Artiştilor şi al Ministerului Culturii din Uniunea Sovietică, 1976. Majoritatea pânzelor sale sunt naturi moarte, reduse la maximum ca inventar. Câmpul este aparent monoton, lipsit de detalii, ceea ce îi asigură o atemporalitate evidentă. Scoase din prezent, lucrurile se învăluie într-un abur metafizic. Cu un aparat imagistic minimal – de pildă, vase de ceramică, uneori văzute doar ca fragmente –, stinge orice afirmare a concretului şi lasă să se afirme valorile picturale, singurele care contează în viziunea sa.

Falk, Robert (n. Moscova, 1886 – m. Moscova, 1958). Pictor rus. A studiat în atelierele lui Yuon*, I. Dudin şi I. Maşkov (1903-1904), precum şi la Şcoala de Pictură, Sculptură şi Arhitectură din Moscova (1905-1909), cu pictorii Valentin Serov* şi Korovin. A fost membru al asociaţiilor Lumea artei (vezi *Mir iskusstva*), Valetul de caro (vezi *Bubnovîi valet*), Asociaţia Artiştilor din Moscova şi Asociaţia Artiştilor din Rusia Revoluţionară.

Profesor la Institutul Superior de Artă şi Tehnică din Moscova (1941-1942) şi la Institutul de Artă Decorativă şi Aplicată din Samarkand (1942-1944). În 1924, o selecţie din opera sa a fost expusă la Bienala de la Veneţia. Deşi a plecat iniţial de la principiile cubiste* ale grupării Valetul de caro, Falk găseşte modalitatea prin care să exprime temperamentul său, apropiat mai curând de voluptatea expansiunii libere a culorii decât de constrângerea formelor geometrice. În pictura sa – portrete, peisaje, naturi statice – aspectele realităţii vizibile sunt reconstituite din mase mari de culoare, aşternute cu tuşe libere. Fluide, agitate din interior de impetuoasa afirmare a sensibilităţii sale, formele colorate dau impresia unei transcrieri spontane, ascund realul efort de elaborare a arhitecturii tabloului. Lumina din tablourile sale nu vine dintr-o anumită sursă exterioară, ci pare să izvorască din profunzimea lucrurilor reprezentate.

Fampas (Fappas), Tanasis (n. Lafkos, 1922 – m. Volos, 2011). Pictor grec activ în România şi Grecia. Studiază la Şcoala Superioară de Arte Frumoase din Atena şi la Institutul de Arte Plastice „N. Grigorescu" din Bucureşti. În pictura sa triumfă un spirit solar. Puritatea, vocaţia armoniei, a frumuseţii înţelese ca echilibru, căutarea sensurilor universului în chipul uman sunt expresia spaţiului mediteraneean peste care experienţa bizantină aduce un plus de esenţializare abstractă*. Este un spaţiu în care acuta abordare a umanului ia forma tragicului pur, solemn, departe de agitaţia particular dramatică a nordului. De aceea personajele picturii sale nu afişează o condiţie epică, ci subliniază liric nişte situaţii pe un fundal în care istoria se asimilează mitului. Nu întâmplător, de foarte

multe ori fondurile sunt, ca în icoanele bizantine, monocrome, deschideri spre un teritoriu al permanenţei, dincolo de determinările imediate în spaţiu şi timp. Biografia atât de bogată în evenimente a artistului capătă astfel semnificaţia unui discurs despre condiţia umană. Decupate pe suprafaţa sensibilă a culorii, personajele – remarcabile sunt portretele de femei şi de copii – polarizează nuclee figurale în construcţii sobre. Fampas s-a angajat cu gravitate în efortul unei direcţii a artei europene de restructurare a imaginii plastice, în sensul revelării a ceea ce este cu adevărat durabil şi semnificativ.

Bibliografie: Liviu Oprescu, *Tanasis Fappas*, Bucureşti, 1985; Theodora Fampas, *Tanasis Fampas. Un destin care nu putea fi altfel*, Bucureşti, 2004.

Fanakidis, Apostolos (n. Evros, 1945). Sculptor grec. A studiat la Şcoala Naţională Superioară de Arte Frumoase din Sofia, 1967-1972. Este prezentat la SAGA – FIAC, Galerie A.D., Paris, 1988. Expoziţii de grup: Simpozionul de la Burgas, 1974; Muzeul Skyronion, 1979; „Sculptură în plein-air”, Atena, 1981; Bienala de plastică mică, Budapesta, 1981; „Atena – capitala Greciei contemporane de 150 de ani”, Atena, 1984; „Reminiscenţe, transformări, căutări – Atena, Capitala Culturală a Europei”, Atena, 1985; „Panhellenia”, Atena, 1987. Distincţii: Premiul I, Bienala de la Budapesta, 1981; Premiul I, Concursul naţional, Kalamaria-Salonic. Creaţie diversă, pe o scară ce cuprinde compoziţia abstractă* a unor bare şi plăci metalice, distribuite de forţe arbitrare, şi glosarea în cheie realistă şi suprarealistă* a unor forme organice. Dintr-un fond mitologic cu rădăcini în preistorie apare montajul simbolic dintre trupul de bărbat şi

capul de lup, în care o impetuoasă virilitate explodează în „urletul de lup”, reminiscenţă a unor străvechi practici iniţiatice, revelate dramatic în impactul cu lumea modernă. Volumele subordonate în lucrările de început spiritului geometric sunt frământate de teribile impulsuri interioare, de elanuri expresioniste*. Tensiunile vitale imprimă unui grup de menhire semnificaţii falice. De la astfel de abordări, sculptorul revine adeseori la expresiile geometrice, care păstrează însă o anume vehemenţă a volumelor.

Fassianos, Alekos (n. Atena, 1935). Pictor grec. A studiat la Şcoala Superioară de Arte Frumoase din Atena (1956-1960) sub îndrumarea profesorului Yannis Moralis*. Îşi continuă studiile în Franţa (1962-1964), unde lucrează apoi majoritatea timpului. Operele sale au fost prezentate la Bienala de la São Paulo şi Bienala de la Veneţia (1972). Pe fundalul schiţat grafic cu efecte decorative al oraşului modern, artistul proiectează, ca într-un joc de umbre pe un ecran luminat, personaje în fizionomia cărora amestecă umorul şi grotescul. Ecouri ale străvechiului cult antropocentrist, peste care se depun stări derivate din adoraţia soarelui, secvenţele surprinse de artist sunt pătrunse de o fundamentală poftă de viaţă. Câteodată, figurile pictate în prim-plan poartă aluzii la locurile pe care le vizitează în Grecia, Italia etc.

Bibliografie: J.-M. Drot, *Fassianos: la volupté mythologique*, Paris, 1985.

Fautrier, Jean (n. Paris, 1898 – m. Châtenay-Malabry, 1964). Pictor francez. Studiază la Royal Academy of Arts, apoi la Slade

School din Londra. Rănit în 1917, este demobilizat şi se întoarce la Paris, unde curând începe să expună. Execută, la comanda lui André Malraux şi a Editurii Gallimard, un ciclu de litografii pentru ilustrarea *Infernului* de Dante. Refuzate de editură, litografiile vor putea fi văzute mai târziu (1939) într-o expoziţie. În 1935, pentru a-şi câştiga existenţa, devine hotelier şi profesor de schi în Alpi. Două expoziţii prezentate de Jean Paulhan, în 1943, şi de Malraux, în 1945, îi consacră numele. Sunt foarte comentate lucrările din seria „Otages” (Ostaticii) atestând influenţe din noua tendinţă a artei informale*. Pictorul nu rămâne însă multă vreme în cadrul acestor experienţe nonfigurative şi, după zece ani, creează o nouă serie, cu un titlu semnificativ – „Obiecte”. Nevoia de a menţine creaţia într-un raport fecund cu problematica existenţei îl conduce pe drumul, mereu nou, al descoperirii lumii concrete. El nu reface însă metoda picturii impresioniste*, dorind mai curând să facă o „pictură impresionată” de realitate. Pe ecranul sensibil al pânzei apar şi se dezvoltă semne plastice, trasee colorate ce pun amprenta directă a unor surse de energie din natură (*Nimic altceva decât dragoste*, 1960).

Bibliografie: Michel Ragon, *Fautrier*, Paris, 1957; Palma Bucarelli, *Jean Fautrier*, Milano, 1960; Jean Paulhan, *Fautrier l’enragé*, Paris 1962; E. Engelberts, *Jean Fautrier: œuvre gravé, œuvre sculpté*, Geneva, 1969; *Jean Fautrier 1898-1964*, catalog, Musée d’Art Moderne de la Ville de Paris, 1989; Y. Peyré, *Fautrier ou les outrages de l’impossible*, Paris, 1990.

Fântânariu, Suzana (n. Baia, Suceava, 1947). Grafician român. A absolvit în 1975 Institutul de Arte Plastice „Ion Andreescu”

din Cluj. În 1985 a beneficiat de o bursă de studii la Roma. Membru al Societăţii Internaţionale de Gravură – MTG, Cracovia, din 1995. A participat la expoziţiile: „Imagini contemporane”, Craiova, 1983: „Intergrafik”, Berlin, 1984; Concursul „Joan Miró”, Barcelona, 1984; Trienala „Xilon 9-11”, Winterthur, 1985, 1991; „Accente expresioniste”, Timişoara, Braşov, 1991; „Stare fără titlu”, Timişoara, 1991; Expoziţia internaţională de la Yokohama, 1992, 1995; „Carte-obiect”, Bucureşti, Budapesta şi Amersfaart, 1992, 1993; „Transparenţa”, Bucureşti, 1992; „Pământul”, Timişoara, 1992; Bienala ţărilor francofone, Paris, 1992; Festivalul de Performance „Zona Europa de Est”, Timişoara, 1993, 1994; „Orient-Occident”, Timişoara, 1994; Bienala de la Ljubljana, 1995; „Experiment”, Bucureşti, 1996; Bienala de la Sharjah, Emiratele Arabe Unite, 1997; „Sacrul în artă”, Bucureşti, 1997, 1999. Distincţii: Marele Premiu Voroneţiana, Suceava, 1980; Premiul I la Bienala ţărilor francofone, Paris, 1992; Premiul I la Bienala de la Sharjah, 1997; Marele Premiu la Saloanele Moldovei, Bacău-Chişinău, 2014. Aportul său în gravură constă într-o extindere a discursului de la imaginea izolată la serie, la ciclu şi la organizarea într-o etapă ulterioară a imaginilor în instalaţii[*], care amplifică semnificaţiile simbolice care stau la baza ciclurilor. Temele, deloc întâmplătoare, sunt explorări în universuri culturale arhaice sau exotice, în baza unor activităţi spirituale (mitologia chineză, în ciclul „Dragon”; Egiptul arhaic – seriile de mumii „Ambalaje pentru suflet”; lumea manierismului european – ciclul „Urechea”). Arta sa, rafinată, face conexiuni complexe între problematica actuală a limbajului şi încărcăturile semnificative ale acestui întreg patrimoniu, uniformizat temporal de aducerea sa în prezent. În ultimele etape, ea se

integrează filonului artistic care regăseşte premisele ortodoxe, cu elemente vizuale elaborate în secole de creştinism oriental. Simultan se produce o ieşire în spaţiu, gravura devenind materia pentru construcţia unor obiecte ce transpun tridimensional semnele limbajului său simbolic („Ambalaje pentru suflet”; „Coloane” etc.). (Vezi fasciculul III, planşa 12)

Bibliografie: Suzana Fântânariu, *Spaţiu şi semn – o dialectică a devenirii imaginii între planeitate şi obiect*, Timişoara, 2007; Suzana Fântânariu, *Xilogravura-matrice stilistică. Re-scrieri, cronicile vremii*, Timişoara, 2009.

Feininger, Lyonel (n. New York, 1871 – m. New York, 1956). Pictor american de origine germană. Din 1888 studiază la Academia de Arte Decorative din Hamburg, apoi la Academia din Berlin. Colaborează cu desene satirice pentru diferite publicaţii din Germania, Franţa, SUA. Orientarea sa artistică se clarifică la Paris, ca urmare a întâlnirii cu primele experienţe cubiste* (1907) şi cu Robert Delaunay*. Stabilit la Berlin, participă la expoziţia grupului Der Blaue Reiter*. În 1912 aderă la gruparea Section d’Or*. În 1919 devine profesor la Bauhaus*, în Weimar. Formează împreună cu Klee*, Kandinsky* şi Jawlensky* grupul Die Blaue Vier* (Cei patru albaştri). Se mută, odată cu Şcoala Bauhaus, la Dessau, în 1926. Concediat şi inclus în expoziţia „Arta degenerată”, organizată în 1937 de oficialităţi, Feininger revine în SUA (1938), stabilindu-se la New York. În 1947 este ales preşedinte al Federaţiei Pictorilor şi Sculptorilor Americani. Modul său de a construi imaginea, bazat pe suprafeţe largi, geometrizate, suferă, sub influenţa lui R. Delaunay, o modificare, în sensul aspiraţiei spre muzicalitatea

tonurilor, spre un joc al transparenţelor şi luminozităţii culorilor. Experienţa activităţii la Bauhaus duce la o purificare a formelor, desenate riguros, organizate în compoziţii în care predomină unghiurile drepte şi ascuţite. Pictează îndeosebi construcţii arhitectonice (*Biserica franciscană*; *Biserica din Halle*, 1931) şi marine (*Goeletă pe Baltica*, 1924; *Barca albastră*, 1944). În uleiuri şi acuarele, culorile dispuse în straturi luminoase, din care răsar structurile peisajului, asigură o perfectă îmbinare între spiritul raţionalist şi lirismul său nedisimulat, în vreme ce gravurile, folosind îndeosebi albul şi negrul, se fac ecoul unui filon expresionist* existent în înzestrarea sa.

Bibliografie: Hans Hess, *Feininger*, New York, 1949; I.E. Prasse, *Lyonel Feininger: A Definitive Catalogue of His Graphic Work*, catalog, Cleveland Museum of Art, Berlin, 1972; U. Luckhardt, *Lyonel Feininger*, München, 1989.

Ferri, Rexhep (n. Kukës, Albania, 1937). Pictor din Kosovo. A absolvit Academia de Arte din Belgrad şi cursurile postuniversitare la aceeaşi instituţie (1969). Docent al Academiei de Artă din Priştina. Expoziţii de grup: Trienala de desene, Sombor, 1969; Bienala mediteraneeană, Alexandria, 1972; Trienala din India, 1982. Stabilitatea figurilor, desenul laconic şi dispus mai ales sub forma unor linii-suprafeţe evocă ceva din sgrafitele preistorice, plasate într-un punct fierbinte al exerciţiului magic de luare în posesie a realului. Omniprezenta siluetă umană e proiectată pe fundaluri monocrome, pure şi transparente, care îi accentuează funcţionarea simbolică. Totalitatea efectelor plastice contribuie de fapt la francheţea şi

vivacitatea imaginii, deschizând calea afirmării unor principii filosofice şi morale.

Bibliografie: O. Bihali-Merin, *Rexhep Ferri*, Paris, 1977; A. Pasku, *Rexhep Ferri*, Niş, 1979.

Fila, Rudolf (n. Příbram, 1932 – m. Bratislava, 2015). Pictor slovac. A studiat la Şcoala de Arte şi Meserii din Brno (1952) şi la Academia de Arte Frumoase din Bratislava (1952-1958), departamentul de pictură liberă, în clasa profesorului S. Murdoch. Participă la expoziţiile: „Confrontation”, Bratislava, Praga, Budapesta, 1964; Bienala de la San Marino, 1965; Bienala Tineretului, Paris, 1965; „Dessin”, Pécs, 1980; Bienala de gravură, Baden-Baden, 1984; „Informalul ceh şi slovac”, Praga, 1991; „Pentagonal”, Demarco Gallery, Edinburgh, 1992. În anii 1960, pictorul eliberează fără constrângeri energiile vulcanicului său temperament. Ceea ce contează în primul rând este inserţia gestuală (vezi *Action painting*), a cărei acţiune deconstructivă se extinde şi asupra structurii figurative ce apare în imagine. Menţinând şi în perioadele următoare trimiterile la corpul uman – nu sub forma analitică a nudului, ci prin cultivarea detaliului, a „citatelor corporale” (Dagmar Smenska), artistul operează o anumită decantare a mijloacelor plastice, lăsând, pe de o parte, să evolueze fluxul gestual, informal*, cu potenţate forţe dezintegratoare, iar pe de altă parte, clarificând formele umane, împinse spre rigoarea clasică, la limita preluării unor sarcini simbolice.

Bibliografie: Rudolf Fila, *Cestan*, Bratislava, 2003; Fila Rudolf, Dorota Filová, *Premeny: Kópie, citácie, premal’by*, Bratislava, 2005.

Filla, Emil (n. Chropyně, 1882 – m. Praga, 1953). Pictor ceh. După ce studiază la Academia de Arte Plastice din Praga (1903-1906), sub îndrumarea profesorilor F. Thiele şi V. Bukovac, face călătorii de studii prin Europa până în 1914, când se stabileşte pentru câţiva ani în Olanda, unde se apropie de Mondrian* şi Van Doesburg* şi ia parte la lansarea revistei *De Stijl**. Se afirmă ca admirator al cubismului*, dar opera sa are un ecou mai larg, antrenând diferite cercuri de artişti interesaţi de dezvoltarea artei moderne în Cehoslovacia. Autor de articole şi cărţi, editează în perioada interbelică revista *Volné směry* şi participă la înfiinţarea unor grupuri de avangardă – Manes* şi Osma*. Experienţele cubiste, vizând în special latura formală a reprezentării plastice, sunt îmbogăţite treptat cu puncte de vedere umanitariste. În 1932 publică *Marea manifestaţie: Poezia*, care formulează idei ce se vor regăsi curând în programul grupului suprarealist* ceh. Dramele războiului, propria sa suferinţă din anii de detenţie în lagărul de la Buchenwald structurează opera din ultimele decenii – operă în care primează valorile expresive ale liniei şi culorilor, ale atitudinii personajelor.

Bibliografie: *Svět Emil Filla*, Galerié mesta Prahy, Praga, 1987; J. Hlušička, *Emil Filla*, Brno, 2003; V. Lahoda, *Emil Filla*, Praga, 2007.

Filliou, Robert (n. Sauve, 1926 – m. Eyzies-de-Tayac, 1987). Artist francez. După studii economice la University of California din Los Angeles, lucrează în cadrul unor programe în Extremul Orient. Din 1954 călătoreşte în Egipt, Spania, Danemarca, Anglia, Franţa, Statele Unite, Germania, revenind în 1974 în

Franţa. În 1960 participă la Paris, cu propria sa rulotă poetică, „La Mort de Papa Noël”, la Festival d’Art d’Avant-garde, şi realizează primele performance-uri*. Între anii 1960 şi 1970 realizează panourile din seria „10 ani de lucruri rău făcute”. La Paris face cunoştinţă cu Spoerri*, iar mai târziu, în 1962, cu Maciunas*, apropiindu-se astfel de gruparea Fluxus*. Fondează La Galerie Légitime, unde, împreună cu Addi Köpcke, Spoerri, Emmett Williams şi Pages*, organizează „expoziţia congelată” (cu un vernisaj pe durata 22 octombrie 1962 – 22 octombrie 1972, vreme în care expoziţia e congelată într-o ladă). Din 1963 datează proiectul pentru *Poïpoïdrome* – o construcţie de 24/24 m destinată unei atitudini artistice de un tip special, în care se contopesc „reflecţia, acţiunea şi comunicarea”. Cuvântul *Poïpoï* se regăseşte în întreaga construcţie (intrarea Poïpoï, drumul Poïpoï, turul istoric Poïpoï, poşta Poïpoï, simfonia Poïpoï etc.), reluând tradiţia jocului dadaist*. Împreună cu Brecht, înfiinţează la Villefranche-sur-Mer galeria La Cédille qui sourit. Creată „împotriva senilizării pretimpurii”, galeria, niciodată deschisă, e gândită ca un ansamblu purtat la cafenea, pentru a prilejui improvizaţii poetice şi artistice, în aşteptarea afirmării acelui „génie de café” – invocat în experienţa cotidiană. Spirit nonconformist, dispus spre demitizare şi în acelaşi timp spre trecerea în ordinea valorii a unor lucruri catalogate ca banale, Filliou creează un atelier mobil, *Creaţie permanentă – Principii de ambivalenţă – Bine făcut. Rău făcut. Nefăcut*, sau, altădată, un *Birou de voiaj de vară*, la Bremen. Cel care, cu umor, se consideră „un geniu fără talent inaugurează într-un microbuz Volkswagen *Republica Genială*, cu care porneşte la cercetarea realităţii. În manifestări ce ies din tiparul obişnuit, prin gesturi şi atitudini provocatoare, artistul caută, în fond, să

restabilească vechi punţi de comunicare ce au fost abandonate sau uitate pe parcursul experienţei istorice. El se implică direct, cu întreaga sa fiinţă, în acest act al comunicării, considerând de multe ori prezenţa sa fizică mai importantă decât opera care îi poate purta mesajele. Printr-o astfel de înţelegere, el evoluează pe o direcţie ce întâlneşte preocupările unor tendinţe ca body-art[*], happening[*], acţionism[*], performance etc.

Bibliografie: *Robert Filliou*, catalog, Centre Georges Pompidou, Paris, 1991.

Filo, Branko Filipović (n. Cetinje, 1924 – m. Cetinje, 1998). Pictor muntenegrean. A studiat la Şcoala de Pictură din Herceg Novi şi la Academia de Arte Frumoase din Belgrad (absolvent în 1955). Specializarea în atelierul lui Milo Milunović[*] şi la Academia de Arte Frumoase din Roma. Participă la: expoziţiile grupului Trojica (Aleksandar Prijić, Filipović, Gojko Berkuljan), Cetinje, 1951-1964; Expo ’65, Montréal; „Arta în Paris”, Paris, 1970; „Europa ’70”, Milano, 1970; „De la informal la noua figuraţie”, Belgrad, 1973. Distincţii: Premiul Crne Gore, 1968. Pentru un temperament vulcanic, cum este cel al lui Filo, întâlnirea cu informalul[*] şi abstracţia[*] lirică, ce domină scena artistică în anii săi de formaţie şi debut, îi oferă şansa unei opţiuni fireşti şi de durată. Pentru a se exprima, artistul foloseşte efluvii de culoare ce inundă pânzele cu forme proprii, iscate sub incidenţa luminii şi a impulsurilor lăuntrice. Într-o astfel de masă cromatică, bogată şi frenetică, se insinuează vagi aluzii la realităţi ce s-au depus cu acuitate în conştiinţa sa: munţi împăduriţi sau golaşi, ţărmuri de mare, cursuri de ape, orizonturi colorate de jocul zilelor şi al anotimpurilor. Din

secrete izvoare imaginative, mai curând decât din realitate, în peisaj pot apărea fiinţe fabuloase, încă nedesprinse total din haosul lumii anorganice (seria „Figuri în spaţiu”).

Bibliografie: Olga Perović, *Filo Filipović*, Cetinje, 1975; Ješa Denegri, *Izložba 1957-1987*, Crna Gora, 1987.

Fischli, Hans (n. Zürich, 1909 – m. Meilen, 1989). Sculptor elveţian. După studii la Şcoala Bauhaus*, în Dessau, cu profesorii Klee*, Kandinsky* şi Schlemmer*, deschide în 1933 un birou de arhitectură în oraşul său natal. Între 1954 şi 1961 conduce Şcoala de Arte şi Meserii din Zürich. Lucrează deopotrivă în domeniul arhitecturii (proiectează satul Pestalozzi la Trogen), picturii şi sculpturii. Pasiunea pentru expresiile plastice complexe, pentru organizarea unor microclimate artistice îl face să expună, alăturate, grupuri de sculpturi şi panouri pictate. Îndeosebi sculpturile sale atrag atenţia prin originalitatea formelor, prin refuzul includerii convenţiei geometrice. Blocurile masive de piatră par erodate de agenţi naturali – vânturi, ploi etc. –, recuperând ceva din firescul mediului înconjurător. În această dorinţă de afirmare a naturalităţii, sculptorul ştie să-şi disimuleze cu abilitate voinţa constructivă (*Marmoră albă*, 1961; *Onix*, 1962; seria „Porfire”, 1961-1964).

Bibliografie: Karl Jost, *Hans Fischli: Architekt, Maler, Bildhauer (1909-1989)*, Zürich, 1992.

Flanagan, Barry (n. Prestatyn, Ţara Galilor, 1941 – m. Santa Eulalia del Río, Ibiza, 2009). Sculptor britanic. Studiază la St. Martin’s School of Art din Londra, sub îndrumarea lui Philip

King (1964-1966). În 1966 ia parte, împreună cu Yoko Ono* şi Tony Cox, la Destruction in Art Symposium organizat de Africa Centre, Covent Garden, Londra. Debutează cu lucrări experimentale, opuse în mod declarat valorilor consacrate ale vremii, între care sculptorii Moore* şi Caro*. Foloseşte materiale umile, banale (pânză, sfoară, hârtie, bucăţi de lemn, nisip etc.), în montaje marcate de arte povera*, evocând prin modalitatea de construcţie asamblajul (vezi *Colaj*) şi instalaţia*. Treptat, sub influenţa călătoriilor în spaţiile cu o străveche cultură (Italia, între altele), adoptă piatra şi bronzul. Chiar dacă în planul mesajului sculptorul ţine să se distanţeze de tradiţie (parodiază uneori posturile eroice ale monumentelor trecutului), remarcăm instalarea unei credinţe în durabilitatea gestului artistic.

Bibliografie: *Barry Flanagan*, catalog, Biennale di Venezia, 1982; *Barry Flanagan*, catalog, Centre Georges Pompidou, Paris, 1983; *Barry Flanagan: A Visual Invitation, Sculpture 1967-1987*, New Castle, 1987; C. Lampert (ed.), *Barry Flanagan: Sculptures*, catalog, Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris, 1983; *Barry Flanagan*, Waddington Galleries, Londra, 1990.

Flondor, Constantin (n. Cernăuţi, 1936). Pictor român. În 1962, după absolvirea Institutului de Arte Plastice „N. Grigorescu" din Bucureşti, devine membru fondator, împreună cu Bertalan* şi Cotoşman*, al grupului 1.1.1.* (1966-1969) şi, împreună cu Bertalan şi Doru Tulcan*, al grupului Sigma* (1969-1981). În 1984, împreună cu Paul Gherasim*, Horea Paştină şi Mihai Sârbulescu, înfiinţează grupul Prolog*. Expune la: Trienala de

arte decorative, Milano, 1968; Bienala constructivistă, Nürnberg, 1969; Festivalul de artă, Edinburgh, 1971; „Arta constructivă”, Oslo, 1969; „Artă şi energie”, Bucureşti, 1974; „Fotografia conceptuală în Europa de Est”, Bucureşti, 1978; „Studiul”, Timişoara, 1978; „Scrierea”, Bucureşti, 1980; Bienala de mail-art, Cracovia, 1980; „Stare fără titlu”, Timişoara, 1991; „Bisanzio dopo Bisanzio”, Veneţia, 1993; „Orient-Occident”, Timişoara, 1991; „Experiment”, Bucureşti, 1996. A realizat mai multe performance-uri*, începând din 1972, cu *Membrane de săpun*, în Pădurea Verde, Timişoara. Distincţii: Premiul criticii al Uniunii Artiştilor Plastici din România, 1970, 1978; Premiul American-Romanian Academy of Arts and Sciences, Los Angeles, 1993; Marele Premiu al Uniunii Artiştilor Plastici din România, 2003; Premiul Academiei Române, 2006. Plecând de la unele experienţe constructiviste*, în care rolul principal îl avea studiul mişcării, al iluziei deplasării în spaţiu a formelor plastice, artistul optează în lucrările recente pentru o figuraţie sprijinită pe imaginea fotografică, dar supusă unor intervenţii grafice cu o evidentă încărcătură lirică. Importantă pentru evoluţia sa este mobilitatea cu care urmăreşte evoluţia limbajului plastic în actualitate, încercând să-şi aproprieze unele dintre achiziţiile formale, care asigură artei sale atributele noutăţii. Când apelează la imaginea picturală tradiţională, spaţiul tabloului se umple de amprente, de repere sensibile, de proiecţii conceptuale* purtătoare la acelaşi nivel ale unor tensiuni senzuale şi spirituale. (Vezi fasciculul III, planşa 37)

Bibliografie: George Lecca, *Flondor, de la „111” + „Sigma” la „Prolog”*, Cluj-Napoca, 2005.

Fluxus. Mişcare artistică internaţională urmărind, după excesele subiective ale abstracţiei* lirice, o reinserţie în real, pe baza unor modalităţi şi procedee analitice alternative. Termenul *fluxus* apare pentru prima dată în 1961, într-un text prin care George Maciunas*, proprietar al Galeriei A/G din New York, îşi invita apropiaţii la una dintre manifestările de avangardă ce aveau loc aici. Odată lansat, conceptul de *fluxus* ordonează şi solidarizează o serie de căutări diverse în domeniul limbajelor vizuale, în teatru, muzică, film, literatură, arhitectură etc., cu ecouri în statutul creaţiei şi creatorului de artă. Sub acest semn se adună manifestări diverse, lansate de multe ori cu programe distincte: tendinţele neodadaiste*, în Statele Unite, unde Robert Motherwell* editează în 1951 lucrarea *The Dada Painters and Poets*. La Düsseldorf se deschide în 1958 expoziţia „Dada Dokumente einer Bewegung”; în 1952 apare la Londra Independent Group*, în cadrul căruia se vor pune bazele artei pop*; în 1954 apare în Japonia grupul Gutai*; în 1957 apare la Düsseldorf Zero Gruppe*; în 1960, la Paris, Pierre Restany înfiinţează Nouveau Realisme*; tot la Paris apare GRAV* (Groupe de Recherche d’Art Visuel); Yves Klein* foloseşte corpul unor femei ca „pensule vivante”; în 1958, John Cage* propune o muzică aleatorie şi interacţiunea dintre arte la cursurile de la Black Mountain College; Allan Kaprow* face unele happenings*; Nam June Paik* exploatează teoriile indeterminismului muzical; Yoko Ono* organizează performance-uri* în atelierul său. În această atmosferă, Maciunas editează culegerea avangardistă *An Anthology*, elaborată de compozitorul La Monte Yang, şi anunţă o publicaţie în care să se concretizeze conceptul de *flux*, această

stare tranzitorie în care se produce întâlnirea activă dintre cele mai diverse discursuri şi genuri artistice. În plus, în Germania, în 1962, Maciunas organizează un „Tour Fluxus”, care va cuprinde Moscova, Tokyo şi Berlin. Vostell* concepe expoziţia „Citi Rama”, pe care o duce la Paris. La Londra, în acelaşi an, Daniel Spoerri* iniţiază The Festival of Misfits. În 1963, artiştii care evoluează sub sigla Fluxus îl întâlnesc la Düsseldorf pe Joseph Beuys*, în care recunosc un precursor şi un maestru. Arta promovată de Fluxus repune în discuţie relaţia dintre arta elitelor şi arta populară, urmărind restabilirea comunicării în condiţiile mutaţiilor pe care le înregistrează noile evoluţii ale civilizaţiei. Fluxus nu s-a constituit niciodată într-un grup propriu-zis, deşi se recunoaşte poziţia centrală a lui Maciunas. Avem de-a face cu o stare de spirit, cu un program, cu o structură conceptuală pe care şi-o asumă artişti cu profiluri şi viziuni diverse, personalităţi bine precizate în arta contemporană. Numitorul comun este asigurat de disponibilitatea pentru vis şi joc, de capacitatea de a crede în prospeţimea şi caracterul inepuizabil al realităţii, de lupta cu procesul de academizare a avangardei şi de credinţa că limbajele artistice oferă în permanenţă o alternativă.

Bibliografie: J. Hendricks, *Fluxus Codex*, New York, 1988; *Happening and Fluxus*, catalog, Kölnischer Kunstverein, Köln, 1970; *Fluxus International*, catalog, Musée Saint Georges, Liège, 1980; *Fluxus Selections from the Gilbert and Lila Silverman Collections*, Museum of Modern Art, New York, 1989; *Fluxus. Today and Yesterday*, Londra, 1993; K. Friedman, *The Fluxus Reader*, Londra, 1998.

Fontana, Lucio (n. Rosario, Argentina, 1899 – m. Comabbio, Italia, 1968). Pictor, sculptor italo-argentinian. Studiază la Institutul Tehnic „Carlo Cataneo” din Milano (1914-1915); sculptura în atelierul tatălui său Luigi Fontana, la Buenos Aires (1922-1928); sculptura la Academia Brera din Milano (1928-1930), cu Adolfo Wildt. La Paris aderă la mişcarea Abstraction-Création*. Semnează alături de Fausto Mellati, Soldati* ş.a. *Manifestul artei abstracte italiene*, Milano (1935). Lucrează ceramica la Sèvres (1937). La Paris se apropie de Miró*, Brâncuşi*, Tristan Tzara. Lucrează la Buenos Aires (1940-1947), unde colaborează la *Manifestul alb* (1946). Elaborează *Manifestul spaţialismului*, apărut la Milano în 1948 şi revăzut apoi până în 1952. Decorează portalul Catedralei din Milano şi (în colaborare cu arhitectul Baldessari) intrarea la Palazzo dell’Arte din Milano (1951). Participă la: Bienala de la Veneţia, 1930, 1950; Cuadrienala de la Roma, 1935; „Ambiente spaziale”, Milano, 1949; Bienala de la São Paulo, 1951; Documenta din Kassel, 1959, 1968, 1977; „Noua sculptură: formă, structură, mesaj”, München, 1960. A fost distins cu Marele Premiu al Bienalei de la Veneţia (1966). Lucrările din perioada de început (monumentul *Juana Elena Bianco*, în Rosario, 1927) sunt făcute sub influenţa lui Maillol*. Prin sculptura *Omul negru* (1930) începe să-şi manifeste înclinaţia spre arta de avangardă. Câţiva ani se consacră unor reliefuri în ceramică sau ciment, cu o figuraţie simbolică şi cu semne abstracte* gravate. Preocupat de problemele spaţiale (în 1949 prezintă la Galeriile Naviglio din Milano „o ambianţă cu forme spaţiale şi ecleraje în lumina neagră”), Fontana elimină treptat din imagine aluziile la lumea vizibilă. Tablourile sale se reduc acum la simple pânze în care aplică o serie de tăieturi, de găuri. Păstrând din înţelegerea

tradiţională a picturii doar pânza, caută şi rezolvă criza imaginii prin introducerea celei de-a treia dimensiuni. Execută în acelaşi mod o serie de decoraţii monumentale.

Bibliografie: Jan van der Marck şi Enrico Crispolti, *Lucio Fontana. Catalogue raisonné des peintures, sculptures et environnements spatiaux*, 2 vol., Bruxelles, 1974; *Lucio Fontana*, catalog, Centre Georges Pompidou, Paris, 1987; G. Joppolo, *Une vie d'artiste. Lucio Fontana*, Marsilia, 1992.

Formism (de la *formă*). Mişcare artistică poloneză orientată în perioada 1919-1922 spre găsirea şi promovarea unor soluţii plastice originale, pe fundalul comunicării cu tendinţele europene ale momentului – cubismul* şi futurismul*. Formiştii dezvoltă idei şi atitudini manifeste în expresionismul* polonez al anilor imediat anteriori, îndepărtându-se de imitarea servilă a realităţii, pentru a face loc elementelor subiective. Programul mişcării – reflectat şi în paginile revistei *Formiści*, editată în anii 1919-1921 de pictorul şi poetul T. Czyżewski – militează pentru afirmarea valorilor artistice naţionale, în opoziţie cu opţiunile internaţionaliste ale revistei *Bunt**.

Bibliografie: J. Pollakówna, *Formiści*, Wrocław, 1972.

Forrestall, Tom (Thomas DeVany) (n. Middleton, Noua Scoţie, 1936). Pictor canadian. A studiat la Universitatea Mount Allison (1954-1958) cu Alex Colville, Lawren P. Harris şi Edward Pulford. În 1958 călătoreşte în Europa cu o bursă a Consiliului Canadian. Îşi prezintă lucrările la: New Brunswick, 1962; Galeria Roberts, 1965, 1968, 1970; Colegiul Dartmouth, Hanovra, New Hampshire, 1966; Pavilionul Atlantic la Expo '67 Montréal;

Galeria de Artă Beaverbrook, 1971; Galeria de Artă Windsor, Ontario, 1972, 1974; Galeriile Marlborough, Londra, 1974, 1976. În 1978, o retrospectivă a sa este organizată de Galeria de Artă Qwens şi de Universitatea Mount Allison. Este interesat de reabilitarea imaginii obişnuite, banale, care a ieşit din sfera artei moderne. Trunchiuri de copac, curţi care par din albume fotografice vechi îşi dovedesc o prospeţime perpetuă. Noutatea acestor pânze vine uneori din formatul neconvenţional pe care îl adoptă.

Bibliografie: *Tom Forrestall: Paintings, Drawings, Writings*, Toronto, 2008.

Förster, Wieland (n. Dresda, 1930). Sculptor german. A studiat la Şcoala Superioară de Arte Plastice din oraşul natal (1953-1958) cu profesorii Walter Arnold şi Hans Steger. În perioada 1959-1963 se specializează la Academia Germană de Artă din Berlin, sub conducerea lui Fritz Cremer. Sculptorul revine cu insistenţă asupra figurii şi corpului uman. Formele sunt robuste, pregnant desenate în spaţiu, traducând energii profunde şi vitale. Adeseori, portretele vădesc un anume gust pentru stilizările din sculptura arhaică. Modelajul este sensibil, subliniind amploarea volumelor sau detaliile expresiei.

Bibliografie: Claude Keisch, *Wieland Förster. Plastik und Zeichnung*, Dresda, 1977; Monika Mlekusch, *Wieland Förster*, Viena, 2012.

Fovism (de la fr. *fauve* – sălbăticie, fiară). Nume sub care a intrat în istoria artei prima mişcare artistică importantă a secolului XX, o mişcare ce îşi are rădăcinile în descoperirile

cromatice ale impresionismului*, dar care, cultivând culoarea vie, strălucitoare, pusă „direct din tub”, într-o explozie lirică, mută accentul de pe *impresie* pe *expresie*. Este un moment în care arta europeană zguduită de revoluţia impresionistă, după euforia decorativă din Art Nouveau*, caută drumuri noi, primul dintre ele (găsit aproape simultan de fovii francezi şi de artiştii grupării germane Die Brücke*) fiind desemnat de primatul expresiei – expresionismul* –, punct din care se vor dezvolta numeroase tendinţe şi atitudini artistice. Numele mişcării foviste, ca de altfel şi ale altor mişcări, aparţine anecdoticii care exprimă însă foarte bine realităţile spirituale dintr-un moment sau altul al vieţii artistice. La Salonul de toamnă din 1905, deschis la Grand Palais, într-o sală au fost expuse lucrările lui Matisse*, Vlaminck*, Derain*, Marquet*, Puy*, Valtat, Manguin*, reuniţi aici datorită opţiunii lor *individuale* pentru coloritul proaspăt şi violent; între aceste tablouri, iradiind cu vehemenţă tonuri strălucitoare, se afla o mică sculptură în bronz aparţinându-i lui Marquet* – o figură de copil într-un clar stil florentin –, în faţa căreia criticul de artă Louis Vauxcelles, care vizita expoziţia împreună cu Matisse*, a rostit celebra frază: „Donatello parmi les fauves” („Donatello printre sălbatici!”). Termenul *fauve* a fost curând aplicat şi altor pictori, destul de deosebiţi între ei, dar înrudiţi prin coloritul viu, prin expresia nemijlocită a trăirilor. Este interesant că la acelaşi Salon de toamnă din 1905, dar în alte săli decât aceea supranumită „la Cage aux fauves” (cuşca fiarelor) – în care s-a rostit maliţioasa şi răsunătoarea frază a lui Vauxcelles –, expuneau Cézanne*, Rouault*, Vuillard*, precum şi Kandinsky* şi Jawlensky*, sosiţi de la München, conceptele noii mişcări difuzându-se în mod nuanţat. Treptat, în jurul lui Matisse, promotorul entuziast şi

necontestat al fovismului, se adună artişti proveniţi din regiuni şi ateliere diverse (Van Dongen*, Marquet, Manguin, Camoin*, Puy, Derain, Vlaminck, Friesz*, Braque*, Dufy*). Fovii, care, după cum a scris Louis Hautecœur, „n-au constituit niciodată o şcoală în adevăratul sens al cuvântului”, sunt prezenţe artistice distincte, regăsindu-se în acele clipe de cumpănă ale artei moderne în dorinţa comună de a renova limbajul artistic, făcându-l mai apt să exprime universul spiritual şi afectiv al omului ce pătrundea decisiv în realităţile secolului XX. Din punctul de vedere al exprimării realităţii, Matisse, făcându-se purtătorul de cuvânt al fovismului, reproşează înaintaşilor săi direcţi – pictorii perioadei ce a urmat impresionismului* – că, prin procedeele cromatice abordate, se îndepărtează de realitate, imaginea suferind o pulverizare, o excesivă divizare a tuşelor care destramă structura lumii vizibile. „Neoimpresionismul*”, scrie Matisse, programatic pentru mişcarea pe care o reprezintă, „sau mai curând această parte numită divizionism a fost prima punere în ordine a mijloacelor impresionismului, însă o aşezare în ordine pur fizică şi al cărei procedeu a fost adesea mecanic. Fragmentarea culorii a dus la fragmentarea formei, a conturului. Rezultatul: o suprafaţă vibrantă. Nu mai există decât o singură senzaţie retiniană, care însă distruge liniştea suprafeţei şi a conturului”. Fovii renunţă la efectele divizării culorii în pete din ce în ce mai mici, cum se întâmpla în neoimpresionism*, redând tuşelor amploare şi libertate, aşezând culoarea în suprafeţe mari, în raporturi violente, având la bază, în cazurile definitorii, un dialog al tonurilor complementare. Exaltând senzaţia până la limita – nedepăşită niciodată de impresionişti sau neoimpresionişti – desprinderii de realul ce a trezit respectiva senzaţie, fovii ajung

ei înşişi să asiste, sub scăpărătoarea îmbinare de tuşe, de suprafeţe violent colorate, la dispersarea obiectului. Nu ei vor fi însă cei care vor cultiva în anii următori „purul şi violentul glas al culorilor”, „şocul unui spectacol asupra simţurilor”, pentru că pictorii ce vor rămâne credincioşi fovismului – Matisse, în primul rând – nu vor înceta să menţină o legătură între dinamica senzaţiilor pe care le trăiesc şi lumea realului. Cu o existenţă mai mult decât strict organizatorică presupusă de disciplina unui grup, fovii au animat viaţa artistică, contribuind la dezvoltarea unor noi curente, între care cel mai apropiat cronologic e cubismul*, cel mai persistent este expresionismul* şi cu ecouri mai îndepărtate şi mai complexe sunt abstracţionismul* şi constructivismul*. Perioada „clasică” a fovismului se situează între anii 1905 şi 1907, care reprezintă în viziunea lui Jean Cassou un „moment uimitor, irezistibil, adevărată sărbătoare a culorii, totală şi absolută, la care pictorii nu vor înceta, pe urmă, să-şi întoarcă privirea şi la care se vor întoarce adesea pentru a-şi reînnoi energia şi pentru a asculta din nou această mare lecţie de creaţie... Cei câţiva ani ai fovismului, care par să constituie o experienţă exhaustivă, rămân un izvor permanent şi întineritor, originea întotdeauna deschisă a tuturor începuturilor posibile”.

Bibliografie: G. Diehl, *Les Fauves*, Paris, 1943; J. Elderfield (ed.), *The „Wilde Beasts”: Fauvism and Its Affinities*, catalog, The Museum of Modern Art, New York, 1976; E.C. Oppler, *Fauvisme Reexamined*, New York, Londra, 1976; S. Freeman, *The Fauve Landscape*, New York, 1990.

Francis, Sam (Samuel Lewis) (n. San Mateo, California, 1923 – m. Santa Monica, California, 1994). Pictor american. Rănit în al doilea război mondial, stă în acelaşi spital cu pictorul David Park, care îi dă acuarele, sfătuindu-l să aşeze pe hârtie jocul luminii de pe tavanul camerei. După ce iese din spital studiază pictura la Şcoala de Arte Frumoase din California şi istoria artei la Universitatea din Berkeley. Între 1950 şi 1957 se află la Paris, frecventând un timp atelierul lui Léger*. În această perioadă se apropie de Riopelle*, promotor în Canada al artei gestuale (vezi *Action painting*). Călătoreşte în Japonia, interesându-se de civilizaţiile orientale. De la primele încercări, când se străduieşte să armonizeze petele nestatornice ale luminii, evoluează spre compoziţii vaste, în care semnele – formele abstracte*, colorate, desene caligrafice – sunt lăsate să plutească liber în spaţiu, evocând întinderea cerului cu nori sau fabuloasa lume subacvatică. Sunt imagini create cu reală ştiinţă, dar în afara oricărei constrângeri, pictorul comunicând cu sinceră bucurie impresiile trezite de parcurgerea lumii vizibile. Realizează şi picturi murale, valorificându-şi predispoziţia spre decorativ şi spre spaţiul aerat al compoziţiei (Kunsthalle, Berna, 1957; Şcoala Sofu pentru aranjarea florilor, Tokyo, 1957; Chase Manhattan Bank, New York, 1959).

Bibliografie: James Johnson Sweeney, *Sam Francis*, Houston, 1967; P. Selz, *Sam Francis*, New York, 1975; *Sam Francis*, catalog, Fondation Maeght, 1983; Sam Francis, Y. Michaud, *Entretiens*, I-II, Paris, 1985, 1988; *Sam Francis: 40 Years of Friendship – Werke 1945-1990*, catalog, Kunsthalle, Berna, 1991.

Frankenthaler, Helen (n. New York, 1928 – m. Darien, Connecticut, 2011). Pictor american. Studiază la Şcoala Dalton, cu Rufino Tamayo*; Colegiul Bennington, cu Paul Feeley (1945-1949); Liga Studenţilor în Arte din New York, cu Vaclav Vytlacil (1946), cu Wallace Harrison (1948), Meyer Schapiro, la Columbia University (1949), Hans Hofmann* la Provincetown (1950). Expune la: Bienala Tineretului, Paris, 1959 – Premiul I; Documenta din Kassel, 1959; expoziţiile internaţionale de pictură şi sculptură contemporană organizate de Institutul Carnegie din Pittsburgh, 1958-1961; Bienala de la Veneţia, 1966 etc. Primele sale tablouri (din anii 1951-1952) vădesc un avansat proces de stilizare, de simplificare a elementelor peisajului, ce-şi păstrează însă configuraţia de ansamblu. După întâlnirea cu arta lui De Kooning* şi, mai ales, cu cea a lui Pollock*, 1950, artista trece la o mai sistematică abstractizare* a imaginii. Din mulţimea de impresii provocate de realitatea observată, tablourile păstrează doar câteva repere vizuale degajate de aluzii obiectuale. Sunt pete de culoare ce plutesc în spaţiul aerat al compoziţiei, organizându-se în funcţie de starea afectivă a artistei. Suprafeţele colorate nu sunt închise cu rigoare geometrică, ci, păstrându-şi în general individualitatea (pe care o reclamă pictura hard-edge*), au în desfăşurarea lor ceva imprevizibil, o impuritate a marginilor asigurată de expansiunea culorilor pe pânză. După 1975 aplică pe ceramică sistemul său de pete colorate.

Bibliografie: E.C. Goossen, *Helen Frankenthaler*, Washington, Londra, 1969; Barbara Rose, *Helen Frankenthaler*, New York, 1972; E.A. Carmean, Jr., *Helen Frankenthaler: A Paintings Retrospective*, New York, 1989; *After Mountains and Sea:*

Frankenthaler 1956-1959, catalog, Solomon R. Guggenheim Museum, New York, 1998.

Freundlich, Otto (n. Słupsk, 1878 – m. Lublin-Majdanek, 1943). Pictor şi sculptor german. Studiază istoria artei la Academia de Artă din München şi Academia de Artă din Berlin (1900-1904), sub îndrumarea lui Wölfflin. Studii de artă la Florenţa şi Paris (1907-1909). La Paris, în 1908, vine în contact cu noua orientare a cubismului*. Lucrează la Bateau-Lavoir, împrietenindu-se cu vecinii săi de atelier, Picasso* şi Herbin*. Se apropie de asemenea de Gleizes*, Gris*, Robert Delaunay*, Kandinsky*, Braque* ş.a. În 1914 se întoarce în Germania, unde are preocupări diverse – pictură, mozaic, vitraliu, sculptură. Aderă la gruparea November din Berlin (1919). După 1924 e din nou în Franţa, ca membru activ în grupările Cercle et Carré* şi Abstraction-Création*. Participă la expoziţiile: „Bateau-Lavoir”, Paris, 1909; „Neue Secession”, Berlin, 1910; Herbstsalon, Berlin, 1913; Salonul Independenţilor, Paris, 1924; „Abstraction-Création”, Paris, 1931. În 1943 este deportat în lagărul de la Majdanek, în Polonia, unde moare. Sculptura sa *Omul nou* a fost pusă pe coperta catalogului expoziţiei „Entartete Kunst” (Artă degenerată) itinerată de nazişti în Germania în 1937. Compoziţiile sale sunt nefigurative, bazate pe organizarea unor suprafeţe – sau volume – geometrice. Tendinţa aceasta spre geometrie îl menţine la relativă distanţă de efuziunile abstracţiei lirice*. Artistul introduce în imagine un principiu raţionalist clar, ce se traduce în câmpuri decorative subtil armonizate. (Vezi fasciculul II, planşa 17)

Bibliografie: *Otto Freundlich 1878-1943. Gemälde. Graphik. Skulpturen*, Wallraf-Richartz-Museum, Köln, 1960; *Otto Freundlich et ses amis,* catalog, Musée de Pontoise, 1993.

Friesz, Othon (n. Le Havre, 1879 – m. Paris, 1949). Pictor francez. Studiază mai întâi la Şcoala Naţională de Arte Frumoase din oraşul natal (1892-1897), cu Charles Lhuillier, apoi la Şcoala de Arte Frumoase din Paris (1898-1903), cu Bonnet. Copiază la Luvru tablouri de Veronese, Rubens, Gros şi Delacroix, maeştri care îşi vor pune amprenta asupra viziunii sale. Despre experienţa lui fovistă* – a lucrat în acest timp peisaje la Falaise, La Ciotat şi Auvers – se exprimă foarte limpede: „Fovismul, născut în preajma anului 1900 şi care a dăinuit până în 1908, n-a fost o atitudine, o gesticulaţie oarecare, ci o urmare logică, o necesitate pentru noi de a recuceri pictura, la îndemâna noastră rămânând în cea mai sănătoasă tradiţie”. Este vorba despre o reacţie împotriva predecesorilor, în respectul admirativ pentru opera lor impresionistă* şi neoimpresionistă*. El se desprinde însă de orientarea fovistă, după care (amintire a studiilor la Luvru şi a barocului iberic, cunoscut cu prilejul unei vizite făcute în Portugalia, în 1911) revine la compoziţii riguroase, cu un desen sigur şi pregnant. Părăseşte de altfel sudul Franţei, îndreptându-se spre nord (în adolescenţă încercase aventura îmbarcării clandestine pe un vas danez) şi devenind în 1924 profesor la Academia de Artă Scandinavă. Coloritul său devine cu timpul din ce în ce mai palid, accentul căzând pe arabescul liniei, pe forma construită prin desen.

Bibliografie: Jacques Busse, *Othon Friesz*, Geneva, 1955; Maximilien Gauthier, *Othon Friesz*, Geneva, 1957; *Exposition retrospective Othon Friesz,* La Roche-sur-Yon, 1979.

Fruhtrunk, Günter (n. München, 1923 – m. München, 1982). Pictor german. Urmează cursurile Facultăţii de Arhitectură din cadrul Institutului Politehnic din München (1940-1941). Între 1945 şi 1950 studiază cu William Straube. Lucrează în atelierul lui Fernand Léger* la Paris (1952) şi în cel al lui Arp* la Meudon (1954). Profesor la Academia de Artă din München (din 1967). Participă la expoziţiile: „50 de ani de pictură abstractă”, Paris, 1956; „Construcţie şi geometrie în pictură de la Malevici până mâine”, New York, 1960, itinerată apoi în SUA; „Antagonismul II – Obiectul”, Paris, 1962; „Mişcarea II”, Paris, 1964; „Arta şi mişcarea”, Montréal, 1967; Bienala de la Veneţia, 1968; „Pictura conceptuală”, München, 1969; Bienala de la Tokyo, 1970; Târgul Internaţional de Artă, Basel, 1971; Bienala de la Fredrikstad, 1972. Distincţii: Premiul Jean Arp, Köln (1961); Premiul Europei, Oostende (1966); Premiul Burda pentru pictură, München (1967). Refuzând să picteze aspectele vizibile ale realităţii, artistul îşi propune să impună drept identităţi concrete construcţiile care rezultă prin travaliul său mental. Acest program de clară filiaţie suprematistă* este dezvoltat în sensul învestirii elementelor pur plastice cu o viaţă a lor, cu o anumită evoluţie în câmpul vizual. Jocul cu energiile cinetice* este chiar mai important decât efectele optice (vezi *Op-art*) în sine.

Bibliografie: Max Imdahl, *Fruhtrunk Horizons*, Paris, 1974; Dieter Honisch, *Fruhtrunk*, Köln, 1976; *Fruhtrunk*, texte de M. Besset, U. Apollonio, E. Gomringer, M. Imdahl, D. Honisch, J.

Wissmann, München şi Sternberg, 1977; P.-K. Schuster (ed.), *Günter Fruhtrunk. Retrospektive*, catalog, Neue Nationalgalerie Berlin u.a., München, 1993.

Fu Baoshi (n. Xinyu, 1904 – m. Nanjing, 1965). Pictor chinez. Începe să lucreze pentru a se întreţine şi foloseşte timpul liber pentru a învăţa caligrafia, gravura şi pictura. În 1933, Xu Beihong îl ajută să plece la Tokyo, unde studiază sculptura şi istoria artei la Academia de Arte Frumoase. În această perioadă deschide o expoziţie personală la Tokyo. După încheierea studiilor devine profesor la Universitatea Centrală din Nanjing, unde rămâne activ tot restul vieţii. Creator al unei opere diverse – caligrafie, pictură, gravură etc. –, artistul se distinge prin peisajele sale panoramice, cu munţi, vegetaţii bogate şi ape, care dau un foarte intens sentiment al naturii, în care, fără a fi neapărat indicată, prezenţa umană e implicată prin deschiderea unor stări filosofice pregnante. Este unul dintre autorii imensului peisaj ce decorează Marea Casă a Poporului din Beijing. Artistul a scris şi numeroase texte despre artă.

Bibliografie: Julia F. Andrews, Kuiyi Shen *et al.*, *A Century in Crisis. Modernity and Tradition in the Art of Twentieth-Century China*, Guggenheim Museum, New York, 1998.

Fuchs, Ernst (n. Viena, 1930). Pictor austriac. Se iniţiază în pictură cu Emmy Steinböck şi Fröhlich, la Viena. Studiază la Academia de Artă din Viena (1946-1950) cu Robin C. Andersen şi cu A.P. Gütersloh. Înfiinţează grupul artistic Hundsgruppe (1951) şi, împreună cu Hundertwasser* şi Rainer*, grupul Pintorarium (1959). În 1958 deschide la Viena Galeria Ernst

Fuchs. În 1988, în vila Otto Wagner din Viena se deschide Ernst Fuchs Museum. Participă la Bienala de la São Paulo (1969). Distincţii: Premiul Bienalei de la São Paulo (1969); Premiul oraşului Viena (1972). Într-un peisaj natural romantic, pictorul foloseşte prim-planul pentru personaje simbolice. Detaliile sunt urmărite cu o vădită plăcere a naraţiei, în fluxul căreia apar aspecte inventate, insule de mister ce schimbă până la urmă sensul întregii imagini. De o deosebită forţă de şoc este întâlnirea mitologiei păstrate de tradiţie cu mitologia epocii actuale.

Bibliografie: H. Weis, *Ernst Fuchs – Das graphische Werk*, Viena, München, 1967; *Ernst Fuchs*, cu o prefaţă de R.P. Hartmann, München, 1977.

Fukuoka, Michio (n. Osaka, 1936). Sculptor japonez. După ce îşi încheie studiile de arhitectură la Osaka (în 1955) se dedică artelor plastice. Deschide mai multe expoziţii personale în ţara natală. În 1968, operele sale sunt prezentate la Londra. Distins cu premii la bienalele de sculptură contemporană din oraşele Ube şi Kobe. Obiectele pe care le creează conţin un program polemic ce vizează arta pop*. Ele sunt rezultatul unui montaj care, fără să ţină seama de conexiunile funcţionale dintre diferitele elemente, denunţă saturarea ambianţei cu o incontrolabilă producţie obiectuală.

Fuller, Richard Buckminster („Bucky”) (n. Milton, Massachusetts, 1895 – m. San Francisco, 1983). Arhitect şi constructor american. Studiază la Harvard (1913-1915). În 1927 creează aşa-numita Dymaxion House – o „maşină de locuit” în

care îmbină caracterul dinamic cu o maximă eficienţă. Deşi ansamblul prezintă o coerenţă estetică, propunerea vizează, la modul cel mai direct, exigenţele funcţionalităţii (vezi *International Style*) spaţiului de locuit. Elementele din care este montată construcţia au o structură cristalină, geometrică, ce permite modificarea diferitelor compartimente fără să se afecteze unitatea întregului. Fuller aplică modul său de construcţie şi în cazul unor unităţi de locuit ce pot fi uşor deplasate dintr-un loc în altul (Dymaxion Auto, 1932-1935). Preocuparea lui pentru structura materialelor, pentru aşezarea părţilor componente ale construcţiei în raporturi armonice, împrumutate ordinii naturale, se evidenţiază în cupolele geodezice, în care piesele de plastic şi metal iau forma unor poliedre. În 1960 expune la Muzeul de Artă Modernă din New York seria „Tensegrity Structures” (termenul *tensegrity* fiind format prin contracţia expresiei *tensional integrity* – integritate tensională). Deplina funcţionalitate a creaţiilor lui se realizează printr-un efort de identificare a volumului pur şi ireductibil, ce dobândeşte reale calităţi plastice în cadrul unei estetici ce refuză „înfrumuseţarea” prin decoraţie şi artificii formale. A conceput proiecte urbanistice („oraşul stelat”), aşezări din materiale biodegradabile, design pentru handicapaţi etc.

Bibliografie: Robert W. Marks, *The Dymaxion World of Buckminster Fuller*, New York, 1960.

Funcţionalism vezi *International Style*

Futurism. Curent literar şi artistic apărut în 1909 în Italia ca reacţie la conservatorismul artei tradiţionale. Evoluând în

paralel şi în dialog cu cubismul*, care-şi propune să reprezinte într-o imagine unică diversele aspecte ale aceluiaşi obiect, futurismul vrea să înregistreze într-un spaţiu unic diversele *momente* ale mişcării unui obiect, să prezinte *simultan* fazele acestei mişcări. Ambiţiei cognitive a cubismului, redusă la suma aspectelor unui anumit obiect, într-un anumit moment, futurismul îi răspunde prin introducerea factorului *timp*, tabloul cuprinzând într-un montaj de stări succesive traiectoria spaţială a obiectului sau a fiinţei dinamice. Descompunerea mişcării în secvenţe duce la o translaţie a formelor ce se imprimă în imagine. Se ajunge la multiplicarea volumelor, astfel încât fiecare indică schimbarea în timp a poziţiei volumului concret. În *Dinamismul unui căţel în lesă* (1912) de Giacomo Balla*, mişcarea e sugerată prin multiplicarea labelor câinelui, a picioarelor femeii, a lesei. La fel se întâmplă şi în *Fetiţă care aleargă în balcon* (1912), tot de Balla, ca şi în *Formele unei dansatoare în lumină* de Severini* etc. Epoca civilizaţiei tehnologice îl face pe Boccioni*, care va deveni curând unul dintre cei mai pasionaţi promotori ai futurismului, să noteze în 1907 în jurnalul său: „Ni se pare că astăzi, în timp ce analiza ştiinţifică ne face să redăm minunat universul, arta trebuie să se facă interpret al rigorii puternice, fatale a unui nou idealism pozitiv”. În primul *Manifest al futurismului*, publicat de F.T. Marinetti în ziarul parizian *Le Figaro*, la 20 februarie 1909, se scrie tranşant: „Noi afirmăm că măreţia lumii s-a îmbogăţit cu o frumuseţe nouă: frumuseţea vitezei. Un automobil de curse cu caroseria lui împodobită cu ţevi groase, asemănătoare unor şerpi cu respiraţie explozivă…, un automobil urlând care pare că goneşte pe mitralii e mai frumos decât *Victoria de la Samothrake*”. Futurismul se declară încă de pe acum împotriva

oricărei instituţii a trecutului sau prezentului – muzee, academii de artă, morală sau politică etc. –, dorind să demoleze totul pentru a se putea produce o nouă renaştere bazată pe adevărurile civilizaţiei maşinii, pe concretul universului spiritual al acestei epoci. Fascinat de promisiunea unui veac ce debuta sub semnul pozitivismului robust, al noilor ştiinţe şi tehnologii, futurismul schiţează un violent gest distrugător al tradiţiei, pătrunzând cu profeţii orgolioase pe teritoriul problemelor sociale. „Rebeliunea” futuristă hrănită de o teribilă înverşunare faţă de modelele morale şi artistice ale trecutului aruncă o punte spre viitor, angajându-se să schimbe faţa lumii. „Noi”, scrie în acelaşi manifest Marinetti, „vom cânta marile mulţimi agitate de muncă, de plăcere sau de revoltă; vom cânta mareele multicolore şi polifonice ale revoluţiilor în capitalele moderne; vom cânta vibranta fervoare nocturnă a arsenalelor şi a şantierelor incendiate de violente luni electrice; gările lacome, devoratoare de şerpi, ce fumegă; fabricile atârnate de nori prin frânghiile răsucite ale fumurilor lor; podurile, asemenea unor gimnaşti gigantici, ce păşesc peste fluvii scânteietoare în soare, cu licăriri de cuţite; vapoarele aventuroase ce adulmecă orizonturi, locomotivele, cu piept larg, ce tropăie pe şine ca nişte enormi cai de oţel cu harnaşament de ţevi şi zborul lin al aeroplanelor, ale căror elice fâlfâie în vânt ca un drapel şi par că aplaudă ca o mulţime entuziastă”. În 1910, în revista milaneză *Poesia* apare „Manifestul picturii futuriste”, semnat de pictorii Boccioni, Carlo Dalmazzo, Carrà[*], Luigi Russolo, Balla şi Severini, urmat în acelaşi an de „Manifestul tehnic al picturii futuriste”, semnat de aceiaşi artişti. Futurismul găseşte curând ecouri la Florenţa, unde revistele *La Voce* şi *Lacerba* promovează ideile noii

mişcări; la Roma se deschide galeria futuristă Sprovieri etc. Printre aderenţii la futurism îi remarcăm pe Giovanni Papini, Ardengo Soffici, Prampolini[*], Mario Sironi, Ottone Rosai, Palazzeschi, Canguilo ş.a. Intensa activitate expoziţională şi publicistică ce animă în acest timp Italia are ecouri în mai multe centre europene. Marcel Duchamp[*] pictează în 1912 cunoscutul său tablou *Nud coborând o scară*, realizat în viziune futuristă. Mişcarea artistică italiană va trezi interesul unor grupuri anarhiste, dar şi al unor revoluţionari, cum sunt cei din jurul lui Maiakovski, în Rusia. Asumându-şi rolul de participant la viaţa obştii, de promotor al noului pe plan etic şi social, artistul futurist creează opere care să provoace atenţia, să mobilizeze izvoarele energetice cuprinse în imagini, antrenând elanurile mulţimii. Ei creează instrumentele a ceea ce s-a numit „estetică dirijată”, cu posibilităţi de intervenţie în spaţiul public. Sunt de remarcat, pe lângă propunerile pictorilor, graficienilor sau sculptorilor, o serie de contribuţii în domeniul arhitecturii şi urbanisticii, făcându-se îndrăzneţe proiecte pentru oraşul viitorului (Antonio Sant’Elia[*], Mario Chiattone). Apărut sub semnul unei frenetice nevoi de restructurare a societăţii şi, fireşte, a limbajului artistic, futurismul ca mişcare se dizolvă în timpul primul război mondial. Provocarea adusă de radicalismul viziunii artiştilor futurişti se va resimţi uneori în anii următori, iar descoperirile lor în domeniul „imaginii active” vor putea fi cu uşurinţă desprinse de programul iniţial şi puse în slujba altor programe sociale ale unor orientări politice diverse, contradictorii. (Vezi fasciculul I, planşa 37)

Bibliografie: Maria Drudi-Gambillo, Teresa Fiori (eds.), *Archivi del futurismo*, Roma, 1959; Raffaele Carrieri, *Il futurismo*, Milano, 1960; Joshua C. Taylor, *Futurism*, New York, 1961; José

Pierre, *Le Futurisme et le Dadaïsme*, Lausanne, 1966; Maurizio Calvesi, *Il Futurismo*, Milano, 1967; Marianne W. Martin, *Futurist Art and Theory, 1909-1915*, Oxford, 1968; Grigore Arbore, *Futurismul*, Bucureşti, 1975; G. Lista, *Marinetti et le futurisme*, Lausanne, 1977; E. Crispolti, *Ricostruzione futurista dell'universo*, Torino, 1980; G. Lista, *Le Futurisme*, Paris, 1985; P. Hulten (ed.), *Futurismo and Futurismi*, catalog, Palazzo Grassi, Veneţia, 1986.

G

Gabo, Naum (Naum Neemia Pevsner) (n. Briansk, 1890 – m. Waterbury, Connecticut, 1977). Sculptor rus stabilit în America. După ce studiază matematica şi fizica vine în contact cu mişcările artistice din Germania, Italia şi Franţa. În 1915 călătoreşte în Europa şi, sub influenţa cubismului*, începe să sculpteze folosind plăci de metal, hârtie sau celuloid, intersectate sub unghiuri ascuţite şi drepte (*Cap de femeie*, 1916; *Cap construit*, 1916). La întoarcerea în Rusia (1917) se află printre promotorii unei arte noi, de avangardă, bazată pe construcţie. Publică împreună cu fratele său Anton Pevsner *Manifestul realismului* (1920), care, plecând de la unele idei ale futurismului*, constituie programul teoretic al constructivismului* rus. Gabo caută „noul element al ritmurilor cinetice ca forme fundamentale ale percepţiei” (vezi *Cinetismul*). Realizează primele „sculpturi cinetice” – volume desemnate de lame de metal rotite mecanic. Proiectează în această modalitate un *Monument pentru un institut de fizică* (1922). Se stabileşte în 1922 în Germania, unde se apropie de mişcarea Bauhaus*, apoi în Franţa (1932), unde Diaghilev (vezi *Ballets Russes*) îi comandase în 1927 decorul pentru spectacolul *La Chatte*, şi în SUA (1946). De-a lungul timpului îşi perfecţionează tehnica constructivistă, dematerializând

volumele prin introducerea unor „suprafeţe” transparente din fibre, ce par să se afle într-o mişcare de translaţie (*Relief circular*, 1925; *Construcţie în spaţiu cu centru cristalin*, 1938; *Temă sferică*, 1937; *Variantă translucidă la temă sferică*, 1951; *Construcţie în spaţiu*, 1953; *Cupolă*, 1961). Obiectele create din metal, sticlă, nailon etc. dobândesc, prin mişcare sau prin iluzia mişcării, o nouă identitate. Ele participă – împreună cu diferite surse de lumină – la restructurarea ambianţei publice (ansamblurile create pentru Rockefeller Center la New York sau pentru magazinul De Bijnenkorf la Rotterdam).

Bibliografie: Ruth Olson, Abraham Chanin, *Naum Gabo – Antoine Pevsner*, cu o introducere de Herbert Read, New York, 1948; *Gabo: Constructions, Sculpture, Paintings, Drawings, Engravings*, cu texte de Herbert Read şi Leslie Martin, Londra, 1957; S. Nash, J. Merkert (eds.), *Naum Gabo – Sechzig Jahre Konstruktivismus*, München, 1986; J. Merkert (ed.), *Naum Gabo: Ein russischer Konstruktivist in Berlin 1922-1932*, Berlin, 1989.

Gaïtis, Yannis (n. Atena, 1923 – m. Atena, 1984). Pictor grec. A studiat la Academia de Arte Frumoase din Atena (din 1954) şi la atelierele Grande Chaumière din Paris. După întoarcerea în Grecia se află printre cei care promovează în această ţară dezvoltarea unor mijloace moderne de exprimare artistică. Participă la Bienala de la São Paulo, 1967. Imaginea este dinamizată de o serie de procedee de construcţie plastică. Remarcăm utilizarea montajului de planuri care nu prezintă o organizare în adâncime a elementelor figurative, ci o supraetajare ce acordă fiecărei zone a compoziţiei o importanţă egală, subliniată de situarea lor la o distanţă egală faţă de privitor. În lucrările sale, artistul comentează cu umor şi adesea

cu o umbră de tristeţe spectacolul civilizaţiei tehnologice contemporane, în care omul este constrâns să aibă atitudini stereotipe, derivate din „reflexele” mecanice ale maşinii.

Bibliografie: G. Serafini, *Yannis Gaïtis*, catalog, Atena, 1988; *Yannis Gaïtis. Catalogue Raisonné*, Joannis F. Costopoulos Foundation, Atena, 2003.

Gallen-Kallela, Akseli (n. Pori, Finlanda 1865 – m. Stockholm, 1931). Pictor finlandez. Studiază la Helsinki (1882-1884) şi la Paris, la Academia Julian (1884-1889). Interesul pentru afirmarea spiritualităţii finlandeze îl face pe acest pictor al „romantismului naţional” să cerceteze arta populară, tradiţiile finlandeze concentrate în marea epopee *Kalevala*. În tablouri, în desene, în ilustraţia unor ediţii ale monumentalei epopei, pictorul realizează portrete ale unor personaje reale sau legendare, adună motive şi simboluri care se referă la evoluţia civilizaţiei finlandeze. Coloritul intens, tuşele dramatice, virulenţa expresiei îi asigură un loc de primă importanţă între expresioniştii* nordici. Nu întâmplător, în 1906, Gallen-Kallela ia parte la manifestările grupului Die Brücke* din Dresda – unul dintre focarele expresionismului german. Fondul expresionist fuzionează cu un program simbolist*, ca rod al situării artistului în tradiţiile finlandeze şi al contactului său cu mişcarea simbolistă* franceză.

Bibliografie: O. Okkonen, *Akseli Gallen-Kallela*, Helsinki, 1949.

Gamburd, Moisei (n. Chişinău, 1903 – m. Chişinău, 1954). Pictor din Republica Moldova. Împotriva voinţei părinţilor, urmează cursurile Academiei de Artă (1925-1928) în Belgia, clasa de

pictură monumentală a lui Constant Mantolet. Între 1928 şi 1932 trăieşte la Paris, după care se îndreaptă spre Palestina. În 1936 se mută în România, unde în 1940 deschide o expoziţie personală la Sala Dalles din Bucureşti. Invazia sovieticilor în Basarabia îl surprinde aici, unde rămâne până la sinuciderea sa din 1954. Nu numai în anii constrângerilor de sub puterea sovietică, din ultima parte a vieţii, dar şi mai înainte pictează şi desenează figura umană, încearcă să se opună curentelor la modă, aducând în imagine omul, cu întreaga sa frumuseţe, discretă şi durabilă. Când această realitate i se impune în mod rigid şi exclusiv, înţelege să părăsească definitiv existenţa, făcând un gest protestatar, aşa cum i-a fost crezul întotdeauna.

Bibliografie: *Moisei Gamburd – Drawings*, Israel, 1988.

Gao Jianfu (n. Canton, 1879 – m. Macao, 1951). Pictor chinez. Se iniţiază în pictură cu Ju Lian, în Keshan, după care se înscrie la Colegiul din Macao, 1903-1905. În 1906 pune bazele Societăţii de Studiere a Picturii Chineze, dorind să promoveze valorile naţionale, în care se implică şi fratele său, pictorul Gao Qifeng. În acelaşi an se îndreaptă spre Japonia pentru a se înscrie la Institutul de Arte Frumoase din Tokyo. În Japonia aderă la diverse grupuri şi societăţi – Alianţa, Calul Alb, Arta Paşnică –, înscriindu-se în curentul Nihonga („pictura modernă japoneză”), care căuta să îmbine realismul occidental cu lirismul oriental. În 1912 înfiinţează Compania de Ceramică Chineză în Jiangxi, ca parte a unui program de revigorare a moştenirii culturale. În acelaşi sens, împreună cu alţi artişti, fondează Institutul de Estetică din Guangzhou. Participă la expoziţia de pictură chineză organizată la Berlin în 1935. În spaţiul deschis al imaginii, elementele lumii vizibile se afirmă

cu autoritate. Fiecare nervură vegetală, fiecare bucată de stâncă se detaşează pe fundalul imaginii, marcând dimensiunea lumii materiale, care se impregnează de spiritualitate. Pregnanţa lucrurilor vizibile menţine în actualitate valori statornicite de veacuri.

Bibliografie: Julia F. Andrews, Kuiyi Shen *et al.*, *A Century in Crisis. Modernity and Tradition in the Art of Twentieth-Century China*, Guggenheim Museum, New York, 1998.

Garnier, Tony (n. Lyon, 1869 – m. Roquefort-la-Bédoule, 1948). Arhitect francez. Laureat al Premiului Romei (1889). Debutează cu un foarte amplu şi îndrăzneţ proiect pentru un *Oraş industrial* (1901-1904), ale cărui probleme îl vor preocupa toată viaţa. Principalele sale opere le realizează la Lyon: Abatorul La Mouche, 1909-1913; Stadionul Olimpic, 1913-1916; Spitalul Grange-Blanche, 1915-1930; *Monumentul eroilor de război*, 1924; cartierul rezidenţial numit „Les États-Unis”, 1928-1935. Garnier adoptă un stil funcţionalist (vezi *International Style*), ce urmăreşte o raţională folosire a fiecărui element construit, o perfectă distribuire a zonelor urbane destinate industriilor, locuitului, agrementului, circulaţiei pietonale şi rutiere. El foloseşte mult betonul, cu suprafeţe masive uniforme, nedecorate, în care golurile apar neostentativ, ca efect al unor exigenţe funcţionale. A contribuit la afirmarea unei arhitecturi bazate pe forma pură, geometrică, ce nu disimulează însă valorile diferitelor materiale.

Bibliografie: Jean Badovici, Albert Morancé, *L’œuvre de Tony Garnier*, Paris, 1938; Giulia Veronesi, *Tony Garnier*, Milano, 1948.

Gasiorowski, Gérard (n. Paris, 1930 – m. Lyon, 1986). Pictor francez. După studii de artă aplicată în 1951 începe să picteze, dar întrerupe lucrul câţiva ani pentru a se consacra definitiv artei în 1964. Expoziţii de grup: „Indicateur”, Paris, 1965; „La Leçon des choses”, Paris, 1965; „La Figuration Narrative”, Paris, 1965; „Hyperréalistes Americains”, „Réalistes Européeans”. Paris, 1974; „Pour mémoire”, Bordeaux, La Rochelle, 1974; „Bonjour Monsieur Manet”, Paris, 1983; „Contiguitées”, Tokyo, 1984; „Qu’est-ce que l’art français?”, Toulouse, 1986 etc. Tendinţa spre pulverizarea formelor, spre abandonarea structurilor cunoscute ale realităţii vizibile este dublată de nostalgia unor momente de glorie ale patrimoniului pictural. Pentru a-şi legitima propriile căutări în domeniul limbajului vizual, artistul angajează un dialog cu operele unor autori din preistorie (cu autorii frescelor de la Lascaux, de pildă) sau cu maeştri ca Giotto, Chardin, Cézanne* ş.a. Într-un întreg ciclu de *ex-voto*-uri, prim-planul imaginii este ocupat de silueta *Omului în marş* de Giacometti*. Trăind din plin drama alienării artei, a lipsei de comunicare, artistul trece de la expresia gravă la cultivarea derizoriului, la gesturi disperate, la un performance* în care fiinţa sa se consumă.

Bibliografie: *Gérard Gasiorowski*, catalog, ARC, Paris, 1983; Michel Enrici, *Cérémonie*, Paris, 1984; Jean de Loisy, *Stances*, Paris, 1986; Michel Enrici, *Gasiorowski: L’Inespéré*, Paris, 1987.

Gassiev, Hsar (n. Ţhinvali, 1929). Pictor gruzin. Studiază la Academia de Artă din Tbilisi (1952-1957) cu V. Suhaev şi cu A. Kutateladze. Expoziţii de grup: Tbilisi, 1971; „Artişti din Osetia de Sud”, Ordjonikidze, 1973, 1980; „Artişti din Abhazia, Adjaria,

Osetia de Sud şi Kitaisi”, Moscova, 1975; „Peisajul”, Vilnius, 1976; „Pământ şi oameni”, Tbilisi, 1978; „Recolta”, Tbilisi, 1979. Artistul crede necondiţionat în capacitatea picturii de înregistrare a vieţii colectivităţii din care provine. Lumea tipică a aşezărilor arhaice este apăsată de o permanentă umbră care pare a veni dintr-o altă vreme. Desenul este şi el primitiv, cu detalii pe care ne-am obişnuit să le vedem la muzeele etnografice. Coloritul este sumbru, referindu-se la o lume care parcă a îngheţat în singurătatea şi ritmurile sale pline de demnitate.

Gattin, Ivo (n. Split, 1926 – m. Zagreb, 1978). Pictor croat. A absolvit Academia de Arte Frumoase din Zagreb (1953). Între anii 1963 şi 1970 lucrează la Milano. Expoziţii de grup: „Pictură internaţională”, Wolframs-Eschenbach, 1961; „Prix Suisse Peinture Abstrait”, Lausanne, 1961. După debut îl atrage arta informală*, care îi oferă mai multe posibilităţi pentru a se exprima într-un limbaj pur plastic, degajat de servituţile figurativului. Seria „Structuri negre”, din 1956, încorporează materia pigmentară într-un fel care acuză concreteţea ei, şi nu posibilitatea de a reprezenta ceva. În multe cazuri, convenţia cadrului bidimensional este anulată, obţinându-se un relief cu un format neregulat, mai aproape de condiţia amorfă, nedesprins încă din haos. Acelaşi efect al trecerii spre a treia dimensiune e realizată şi prin şifonarea colii de hârtie, ce a primit în prealabil un strat de culoare. Refuzând reflectarea de orice fel a spectacolului naturii, lucrările încearcă o implicare nemediată a realului, prelucrând în fapt o teză a artei concrete*.

Bibliografie: Ješa Denegri, *Ivo Gattin*, catalog, Zagreb, 1978.

Gaudí, Antoni (n. Reus, 1852 – m. Barcelona, 1926). Arhitect spaniol. Principal reprezentant al stilului 1900, care în Spania s-a numit stil joventud, modernism sau, după numele său, *stil Gaudí* (vezi *Art Nouveau*). Studiază arhitectura la Barcelona (1874-1878), trăind în cultul artei medievale catalane, al artei populare în care descoperă inepuizabile izvoare de spiritualitate depozitate de-a lungul vremii. Încă de la opera de debut (*Casa Vicens*, 1878) este evidentă o romantică împotrivire la clişeele arhitecturii. Temperament tumultuos, în permanenţă agitat de nelinişti profunde, concepe arhitectura ca pe un produs al imaginaţiei libere, în care omul îşi regăseşte capacitatea de a visa. Din acest motiv, va fi foarte apropiat de scriitorii şi artiştii adepţi ai suprarealismului*, ce va apărea în al treilea deceniu al secolului XX. Gaudí retrăieşte zbuciumul din arta barocă atât de puternic şi specific manifestată în civilizaţia iberică. Apelează deopotrivă la motive şi simboluri în prezent „uitate”, ca şi la imprevizibila mişcare a temperamentului său. Rezultatul este o inedită morfologie sculpturală din care îşi construieşte ansamblurile de arhitectură. În 1883 i se încredinţează terminarea construcţiei catedralei Sagrada Familia (Sfânta Familie), operă la care va lucra toată viaţa, fără să o poată încheia. El restructurează elementele neogotice ale catedralei, dezlănţuindu-şi nemărginita şi proteica imaginaţie. Formele de beton par să se închege, asemenea stalactitelor, printr-o fantastică picurare a materialului. Masele păstrează o impresie de informal*, de liberă improvizaţie, care neagă sistematic rigiditatea unghiului drept, dar care, în ansamblu, vădesc o foarte atentă elaborare. Planul construcţiei este îndrăzneţ, cu soluţii tehnice ingenioase. El introduce arcul parabolic pe care îl va aplica şi la alte

construcţii. Decorul de la Catedrala Sagrada Familia este extrem de bogat. Faţadele sunt animate de o floră şi o faună luxuriantă, evocatoare a mitologiei populare hispanice, a legendelor biblice şi poveştilor orientale. A mai realizat diverse lucrări la Barcelona, cum sunt Palatul Güell (1885-1889), Capela Güell (1889-1914), Parcul Güell (1900-1914), Casa Battló (1905-1907), Casa Milŕ (1905-1910). Personalitate complexă, cu o imaginaţie bogată şi provocatoare, Gaudí este un sever funcţionalist (vezi *International Style*) disimulat sub luxurianţa ornamentului. Prin aceste fabuloase suprastructuri decorative, prin curba parabolică şi efectele plastice ale volumului dinamic şi declarat antigeometric, Gaudí este unul dintre arhitecţii care, în limbajul artei de la 1900, înţelegea să apere profetic facultăţile imaginative ale omului, bucuria invenţiei şi conservării unei viziuni individuale, în pragul unei epoci de expansiune a tehnologiilor ce ameninţă cu standardizarea, cu instalarea uniformizării, în domeniul urbanismului, al construcţiei de locuinţe, al obiectelor de uz curent, al comportamentului. (Vezi fasciculul I, planşa 19)

Bibliografie: J.F. Ràfols, *Gaudí 1852-1926*, Barcelona, 1952; George R. Collins, *Antonio Gaudí*, New York, 1960; James J. Sweeney, Josep Lluís Sert, *Antoni Gaudí*, New York, Londra, 1960.

Gauguin, Paul (n. Paris, 1848 – m. Atuona, Insulele Marchize, 1903). Pictor francez. Debutează ca autodidact, apropiindu-se apoi de artişti simbolişti* şi trăind aventura salvatoare a descoperirii lumii polineziene. Amintirea primilor ani ai copilăriei petrecuţi în Perú (în 1849 familia lui plecase în exil la Lima, de unde Gauguin va reveni în 1855, stabilindu-se la

Orléans), adolescenţa aventuroasă – se îmbarcă (din 1865) pe diferite vase comerciale ca matelot, apoi ca locotenent, călătorind în America de Sud, Danemarca şi Norvegia – îşi pun amprenta asupra temperamentului şi spiritului său fascinat de noi orizonturi, de noi drumuri. Esenţială este „călătoria extatică” ce îl va duce în cele din urmă spre descoperirea, în mijlocul Oceanului Pacific, în Tahiti, a valorilor străvechii civilizaţii, bazate pe raporturi armonice cu natura, pe primatul spiritualităţii, o lume încă neinvadată de clişeele şi artificiile vieţii moderne. Gauguin devine în 1871 funcţionar la o bancă pariziană, unde se împrieteneşte cu Claude-Émile Schuffenecker, care îl iniţiază în tehnica desenului şi a picturii. În 1873 se căsătoreşte cu daneza Mette Gad. În familie, Gauguin întâlneşte diferiţi artişti scandinavi, printre care pictorul suedez Ernst Josephson. În acest timp începe să expună la Ny Carlsberg Glyptotek din Copenhaga (1874). Face cunoştinţă cu Camille Pissarro*, care îl va vizita împreună cu unii membri ai Societăţii anonime cooperative a artiştilor pictori, sculptori şi gravori, îndemându-l pe Gauguin să expună alături de impresionişti*, fapt care se va realiza începând cu anul 1880 (a cincea expoziţie impresionistă). În anul 1883, în ciuda onorabilei poziţii sociale, Gauguin părăseşte banca pentru a se consacra artei. Soţia sa pleacă în Danemarca împreună cu copiii, Gauguin stabilindu-se o vreme la Rouen. În 1886 pleacă în Bretania, la Pont-Aven, unde discută cu Émile Bernard* pe marginea „Manifestului simbolismului” apărut în *Le Figaro* sub semnătura poetului Moréas. În acelaşi an, la Paris, îl cunoaşte pe Vincent Van Gogh* şi pe Henri de Toulouse-Lautrec*. După o călătorie in Panama şi Martinica, revine (1887) la Pont-Aven. Lucrările sale rezolvă într-un mod personal criza la care

ajunsese divizionismul impresionist, mai exact, analizele savante ale neoimpresioniştilor* Signac* şi Seurat*. Gauguin nu mai fragmentează tuşele, ci redă suprafeţelor de culoare respiraţia şi amploarea. Pentru a evita amestecul optic, reportul pe retină al diferitelor culori, pictorul introduce contururi grafice, linii de demarcaţie, asemenea tehnicii emailului şi vitraliului – tehnică numită *cloisonnée* (de unde numele de *cloisonism* acordat picturii sale din această perioadă). Tablourile pictate la Pont-Aven îl influenţează pe Paul Sérusier*, care, împreună cu Pierre Bonnard*, Maurice Denis*, Henri-Gabriel Ibels, K.X. Roussel şi Édouard Vuillard*, va pune bazele grupului nabiştilor (vezi *Les Nabis*). Lucrările sale adună simboluri şi sugestii tehnice din arta primitivă, vitraliile Evului Mediu, imagistica populară, stampa japoneză (pe care o admiră împreună cu Van Gogh în timpul petrecut la Arles), într-o nouă ecuaţie ce a căpătat curând denumirea de *sintetism*. Gauguin expune la expoziţia grupului simbolist şi sintetist de la Café Volponi, nereuşind să impresioneze publicul, dar trezind interesul tinerilor artişti. În anii următori, Gauguin face pasul hotărâtor în tentativa sa de a revela patrimoniul de spiritualitate al vechilor civilizaţii. Adăugând o notă nouă înclinaţiei romantice spre epoci trecute, în 1891 pleacă în Tahiti, unde „trecutul” are încă o dimensiune prezentă, este conţinut în viaţa cotidiană a insulei. Se stabileşte la Papeete, unde împărtăşeşte modul de viaţă al băştinaşilor. După ce revine în Franţa – unde intenţiona să publice cartea sa *Noa-Noa* – urmează a doua călătorie spre Tahiti (1895), când pictează tablouri ca *Nevermore*, *Calul alb*, *Sâni cu flori roşii*, *De unde venim? Ce suntem? Încotro ne îndreptăm?* În 1901 pleacă în Insulele Marchize, stabilindu-se pe insula Dominique, la

Atuona, ultimul său refugiu. Sinteza pe care o face Gauguin este recunoscută, încă în epocă, de pictorii simbolişti, dar opera sa reprezintă mai multe puncte de plecare pentru arta modernă. Prin juxtapunerea amplelor pete de culoare, el anunţă fovismul* şi, mai târziu, abstracţia lirică*. Exotismul său, revelator al valorilor spirituale depozitate în vechile culturi ce-şi dovedesc nestinsa validitate, se traduce uneori printr-o anumită vervă decorativă – susţinută de noutatea motivelor, dar şi de prestigiul special pe care îl dobândesc unele motive cunoscute – ce prevesteşte, stilistic, Art Nouveau. Drumul spre civilizaţiile oceanice, drum anticipat de permanenta chemare spre spaţii noi, a rămas, prin forţa cu care îl învesteşte Gauguin, simbolul ieşirii din matca prozaică a cotidianului, pentru a reveni în teritoriul acestui cotidian – dimensiunea percepută a existenţei – cu puritatea, inocenţa unei noi naşteri. Marea descoperire a lui Gauguin, departe de pitoresc şi legendă, este în fapt rodul unui drum spre sine, drum pe care îl străbătuse încă înainte de plecare şi pentru care găsea o foarte convingătoare metaforă – Tahiti. (Vezi fasciculul I, planşa 20)

Bibliografie: Paul Gauguin, *Noa-Noa*, Paris, 1924; Raymond Cogniat, *La vie ardente de Paul Gauguin*, Paris, 1936; Henri Perruchot, *Gauguin: sa vie ardente et misérable*, Paris, 1948; Charles Estienne, *Gauguin*, Geneva, 1953; *Gauguin*, Paris, 1960; Françoise Cachin, *Gauguin*, Paris, 1969.

Gaul, Winfred (n. Düsseldorf, 1928 – m. Keiserswert, 2003). Pictor german. Studiază la Universitatea din Köln (1949-1950), Academia de Artă din Stuttgart (1950-1953). Profesor la Academia de Artă din Bremen (1964-1965), Academia Bath (1965) şi Regional College (1966) din Hyll, Anglia. Participă la

expoziţiile: Carnegie International, Pittsburgh, 1959, 1961; Documenta din Kassel, 1959; „Antagonisme”, Paris, 1960; „Alternative actuale”, Aquila, 1962; „Înscris de mână”, New York, 1962; „Pop-Art, Nouveau Réalisme etc.”, Bruxelles, 1965; „Clişeu şi anticlişeu”, Aachen, 1970; „Un viitor posibil: Pictura nouă”, Ferrara, 1973. Pictorul operează cu un sistem de forme geometrice – triunghi, pătrat, cerc, paralelogram, poligon etc. – care de multe ori se extinde şi asupra formatului imaginii. Disciplina geometrică este mai mult decât renunţarea la reprezentarea concretului şi trecerea în domeniul abstractului*. Ea ne semnalizează existenţa unui program estetic axat pe valorile constructive* şi optice* ale discursului plastic. Aparent eliminată pentru „impuritatea” sa subiectivă, emoţia îşi face loc într-un chip original în gama cromatică şi în expresia de ansamblu a construcţiei.

Bibliografie: L. Romain, *Winfred Gaul. Werkverzeichnis*, I: *1949-1961*, II: *1962-1983*, Düsseldorf, 1991/1993; Kurt Wettengl (ed.), *Winfred Gaul. In Bildern denken. Malerei von 1958 bis 2003*, Museum am Ostwall, Dortmund, 2005.

Gavalas, Stelios (n. Atena, 1966). Sculptor grec. A studiat la Şcoala Superioară de Arte Frumoase din Atena (1985-1990), sub îndrumarea lui G. Nikolaidis şi T. Papayannis. A participat la expoziţiile: „Şcoala de Arte Frumoase – 150 de ani”, Atena, 1987; Pinacoteca din Atena, 1990; Expoziţia de la Galeria ENA, Atena, 1994. Artistul cercetează mobilierul şi arhitectura populară, folosind elemente constructive şi detalii decorative şi simbolice pentru a face instalaţii* cu semnificaţii complexe. Din aceeaşi ambianţă etnografică provin sugestii ale unor stâlpi, fluiere etc.

– o serie întreagă de structuri verticale comportând tensiuni ascensionale. Piesele împrumutate artei populare, jocurilor de copii şi „colecţiilor” inepuizabile ale străzii sunt asamblate uneori cu predispoziţie ironică, amintind de procedeele artei pop[*]. Realizate din lemn sau ceramică, obiectele ce compun montajele şi instalaţiile sale beneficiază în mod obişnuit de un colorit viu, plin de surprize. În vremea din urmă, artistul foloseşte cu egal interes marmura, cu volume ample şi fluide, în care un accent cromatic poate evoca lucrările din lemn şi ceramică.

Gavrilean, Dimitrie (n. Gura Humorului, 1942 – m. Iaşi, 2012). Pictor român. A studiat la Academia de Arte Plastice „N. Grigorescu”, Bucureşti (1960-1966), cu maestrul Baba[*]. A participat la: Bienala Tineretului, Paris, 1969; Bienala de la New Delhi, 1971; Simpozionul de la Moravany, 1972; Expoziţia de pictură realistă, Sofia, 1973; Concursul de portrete, Paris, 1973; Simpozionul de pictură, Kuopio, 1977; Expoziţia de la Roma, 1985. Distincţii: Premiul naţional pentru profesionalism, Italia, 1984; Premiul Ion Andreescu al Academiei Române, 1985. A realizat fresce la biserica „Sfântul Nicolae”, Iaşi, 1991-1995; Paracliserul Învierea Domnului, biserica „Sfinţii Apostoli Petru şi Pavel”, Iaşi. Prestigiul vechilor datini şi obiceiuri din nordul Moldovei reclamă o permanentă actualitate, o integrare a lor în cotidian. Mascaţii aduc o clipă de atemporalitate care presupune cufundarea într-un ritual ce şterge graniţele temporale, plasându-ne dintr-odată în trecutul cel mai îndepărtat şi în clipa fierbinte a actualităţii. O impresionantă vervă narativă duce, într-un plan, la obţinerea unei vaste şi complexe orchestraţii compoziţionale şi, în alt plan, la

focalizarea unor detalii care afişează, cu ironie, o deplină autonomie.

Bibliografie: Grigore Ilisei, *Dimitrie Gavrilean*, Galeria Dana, Iaşi, 2013.

Găină, Dorel (n. Oradea, 1953). Pictor român. A studiat designul la Institutul de Arte Plastice „Ion Andreescu" din Cluj-Napoca (1973-1977), unde a devenit profesor (din 1991). Expoziţii personale: Centrul de Cultură, Berettyóújfalu, Ungaria, 1992; „The International Day of Poetry", UNESCO, Paris, 2000; Centrul Cultural Român, Viena, Berlin, 2001; Galeria Hag, Bucureşti, 2007; „Memorie inversată", Giessen, Germania, 2008; „La Terre comme Témoigne", Lyon, 2008; „Frontiere", La Roche-sur-Grane, Franţa, 2009; „Freedom and art without borders", Sediul General ONU, New York, 2009; Galeria Inter-Art, Aiud, 2004. Când foloseşte expresia „neopictură" pentru a-şi defini o lucrare, artistul ne avertizează că, în plan conceptual şi tehnic, avem de-a face cu un nou limbaj pictural. În astfel de situaţii, el se referă special la *pictură*, şi nu la o generalitate *vizuală*, întrucât credinţa sa se îndreaptă spre exerciţiul exprimării prin mijloacele tradiţionale ale picturii, oricâte noutăţi înregistrăm în statutul materiei picturale. Artistul îşi subordonează cele mai noi achiziţii în domeniul fotografiei, al fixării mecanice a aspectelor lumii vizibile, dar consideră materia tehnică a imaginii parte a unui proces conceptual ce aparţine picturii. Privită astfel, nu mai este importantă natura masei cromatice (în istorie s-au folosit materiale diverse – mozaic, encaustică, tempera, ulei, acuarelă etc. –, la care adăugăm lumina, resursele „mimetice" ale fotografiei). Imaginea, aşa cum este practicată în această viziune, îşi sporeşte posibilităţile de

consemnare şi comentare a realităţii vizibile şi, prin surprizele invenţiei, a realităţii invizibile.

Bibliografie: Feleki Károly, Dorel Găină, *Spiritul locului*, Cluj-Napoca, 2011; *Liter-Art*, Cluj-Napoca, 2012-2013.

Geccelli, Johannes (n. Königsberg, 1925 – m. Jühnsdorf, 2011). Pictor german. Studiază la Academia de Artă din Düsseldorf (1947-1951) cu Heinrich Kamps şi Bruno Goller. Profesor invitat la Academia de Artă din Hamburg (1962-1964) şi la Academia de Artă din Berlin (din 1965). Expoziţii de grup: „Pictura monocromă”, Leverkusen, 1960; „Ars Viva”, 1963 (itinerată în America de Sud); Carnegie International, Pittsburgh, 1964; Bienala de la Tokyo, 1967; „Imaginile omului”, Darmstadt, 1968; Bienala de la Florenţa, 1970; Târgul de Artă, Köln, 1972; Grupul System, Berlin, 1975. Distincţii: Premiul Förder al landului Renania de Nord – Westfalia, 1958; Premiul Villa Romana, Florenţa, 1960; Premiul Ruhr, Mülheim, 1963. În încercarea de a elibera pictura de sarcina reprezentării, artistul construieşte un spaţiu abstract* în care eroul devine o formă-lumină ce ajunge să mimeze funcţiile şi comportamentul unei prezenţe obiectuale. În aceste condiţii, formele se pot desface, se pot întrepătrunde, pot intra in conflict sau se pot integra în spaţiu. Ele se pot asocia în structuri figurative, păstrând însă misterul unui moment informal ce nu ţine de actualitatea obiectului, ci poate fi plasat înainte de acţiunea germinativă sau după ce coerenţa volumelor s-a destrămat.

Bibliografie: *Johannes Geccelli: Weg der Figur im Wandel der Farbe. Werke 1967-1991*, Museum Ostdeutsche, Regensburg, 1992.

Gémes, Péter (n. Budapesta, 1951 – m. Budapesta, 1996). Pictor maghiar. Studiază la Academia de Arte Frumoase din Budapesta (1971-1972), Academia de Arte Frumoase din Varşovia (1972-1976) şi obţine bursa de studii a Ministerului Culturii din Ungaria (1977-1978). În 1980 devine membru al Studioului Tinerilor Artişti, iar din 1989, profesor la Şcoala de Arte Decorative din Budapesta. Expoziţii de grup: „Dessin”, Galeria Naţională, Budapesta, 1982; Bienala de grafică de la Miskolc, 1983, 1986; „Tineri artişti”, Manej, Moscova, 1989; „Metaphor”, Art Gallery Marietta, Georgia, 1990; „Columbus Egg Hungarian – Latin American Contemporary Visual Art”, Palace of Exhibition, Budapesta, 1992; „International Painting Biennial”, Cairo, 1993. Fotografia îi oferă într-o primă fază mijloacele de investigare a ordinii vizibile pentru descoperirea unei suprarealităţi (vezi *Suprarealism*), în mod indiscutabil mai bogată decât ceea ce ne poate oferi simpla observaţie. De la aspectele furnizate de aparatul de fotografiat, artistul trece la instituirea unei noi realităţi, conceptuală*, cum ar fi, de pildă, semnele alfabetului – caligrafii de alb şi negru –, cu care poate constitui şiruri logice, cu aluzii la depozitele de profunzime ale miturilor. În *Apocrif*, din 1993, literele sunt dispuse într-un montaj foto structurat de un careu, făcându-le să se ivească din haos, în fapt, din cenuşa eroziunii temporale.

Bibliografie: Beke László, *Die Positiv-Negativ. Kunst von Gémes Péter*, Ifa-Galerie, Berlin, 1995.

Generalić, Ivan (n. Hlebine, 1914 – m. Koprivnica, 1992). Pictor croat, fondatorul Şcolii de Artă Naivă de la Hlebine. Crescut la ţară, în 1929 îl întâlneşte pe pictorul Krsto Hegedušić*, profesor

la Academia de Artă din Zagreb, care îi dă lecţii de desen în particular. Generalić debutează în 1931 la expoziţia asociaţiei Zemljia* (Pământul) din Zagreb. Participă la expoziţii dedicate artei naive din majoritatea centrelor culturale ale lumii, precum şi la: Bienala de la São Paulo, 1955; „50 de ani de artă”, Bruxelles, 1958. Creează o lume fascinantă, în care detaliul cel mai banal poate dobândi grandoare şi importanţă. Succesul unei astfel de picturi vine din surprizele naraţiei şi, deopotrivă, din simplitatea mijloacelor plastice, totul pus în slujba descrierii unei lumi pe care pictorul o descoperă necondiţionat – nici în sensul bun, nici în sensul rău – de modelele oferite de formaţia în institutele de artă.

Bibliografie: O. Bihalji-Merin, *Ivan Generalić*, Baden-Baden, 1960; D. Bašičević, *Ivan Generalić*, Zagreb, 1962; Nebojša Tomašević, *Magični svet Ivana Generalića*, Belgrad, 1976; G. Gamulin, *Pittori naïfs della Scuola di Hlebine*, Verona, 1977; M. Spoljar, *Ivan Generalić*, Hlebine, 1980.

Georgiadis, Georgios (n. Atena, 1934). Sculptor grec. A studiat la Şcoala Superioară de Arte Frumoase din Atena, sub îndrumarea lui Yannis Pappas. În 1958 primeşte o bursă pentru a studia arta populară în insula Lesbos. O altă bursă îi permite să studieze tehnica metalului la Florenţa, cu Bruno Bearzi. În 1975 obţine o subvenţie de la Fundaţia Ford. Expoziţii de grup: „Panelenica”, mai multe ediţii; Bienala Tineretului, Paris, 1960; Expoziţia internaţională de la Liben, 1961; Bienala de sculptură de la Geneva, 1967; Expoziţia de la Muzeul Rodin, Paris, 1970; Bienala de plastică mică, Budapesta, 1973; Bienala de la Alexandria, 1976; Expoziţia de la Consiliul Europei, Bruxelles, 1976; Bienala de la Veneţia, 1984; Expoziţia internaţională de la

Monte Carlo, 1988. Distincţii: Premiul I la Expoziţia de la Consiliul Europei, Bruxelles, 1976; Premiul pentru sculptură la Bienala de la Alexandria, 1976; Premiul I al presei italiene, 1986; Premiul oraşului Atena, 1988. Studiul sculpturii populare greceşti – filieră pe care ajunge până la arta arhaică, de dinainte de „secolul de aur" –, ca şi al moştenirii clasicităţii greco-latine se concretizează în simplificarea formei şi ridicarea ei la scară monumentală. Personajele sunt uneori modelate nervos, supuse acţiunii distructive a luminii (*Amintiri urâte*, 1967), alteori sunt învăluite în drapaje ample, traducând, cu minuţia artei elenistice, mişcarea trupului (*Disperarea*, 1972). Figurile umane, integrate unui străvechi cult de adoraţie, îşi anexează uneori aripi, evocând levitaţii, cu înălţări şi căderi, din complexul mitologic păgân sau din epoca bizantină.

Gerstner, Karl (n. Basel, 1930). Pictor elveţian. Studiază desenul industrial şi tipografic la Şcoala de Arte şi Meserii din Basel. Lucrează ca tipograf, designer şi fotograf în Basel (1947-1960). Cofondator (împreună cu Markus Kutter şi Paul Gredinger) al agenţiei de publicitate GGK, care funcţionează la Basel, Milano, Düsseldorf şi Viena (1960). În 1962 se împrieteneşte la Paris cu Vantongerloo*. Din 1963 colaborează cu Daniel Spoerri*. Participă la expoziţiile: „Arta concretă", Zürich, 1960; „Noi tendinţe", Paris, 1964; „Ochiul sensibil", New York, 1967; Documenta din Kassel, 1968; „Scena artistică din Düsseldorf", Edinburgh, 1971. Interesul pe care îl manifestă încă de la debut zonelor de contact între artă şi ştiinţă îl conduce spre experimente în domeniul lucrărilor interşanjabile, al picturii seriale şi programate la computer (vezi *Computer art*). Modul de lucru al matematicianului este vădit nu numai de aspectul

geometric al formei, ci şi în dozarea atentă a impulsurilor cromatice. Supuse unui control raţional, logic, construcţiile sale plastice aparţin în egală măsură creaţiei, propunând repere sensibile acolo unde persista haosul.

Bibliografie: *Karl Gerstner. Color Sounds*, catalog, Galerie Denise René, New York, 1973.

Gessner, Robert Salomon (n. Zürich, 1908 – m. Locarno, 1982). Sculptor elveţian. Studiază grafica la Şcoala de Arte şi Meserii din Zürich, unde va deveni mai târziu profesor. Preocupat la început de pictură, de problemele simetriei şi armoniei, de valorile optice* ale expresiei plastice, artistul evoluează tot mai decis spre sculptură, unde demonstraţiile sale beneficiază de concreteţea formelor în spaţiu. Dezvoltând principii puriste (vezi *De Stijl*), la care adaugă elementul mişcare, realizează aşa-numite „obiecte de întrebuinţare optică”. Materialul folosit cu predilecţie este plexiglasul, alb sau colorat, care, pe lângă efectele volumetrice, integrează lumina ce poate avea intensităţi variabile (*Meandre într-un cub*, 1962; *Sculptură*, 1962; *Sculptură în plexiglas*, 1963; *Sculptură în trei lame de plexiglas*, 1963).

Bibliografie: Eugen Gomringer, *Robert S. Gessner*, Zürich, 1991.

Gestualism vezi *Action Painting*

Ghenie, Adrian (n. Baia Mare, 1977). Pictor român. A absolvit în 2001 Universitatea de Artă şi Design din Cluj-Napoca, unde a studiat cu Ioan Zbârciu. Expoziţii personale: Mihai Nicodim

Gallery, Los Angeles, 2006, 2007, 2019; Tim van Laere, Anvers, 2008, 2011, 2012, 2014; Muzeul de Artă Contemporană, Bucureşti, 2009; Haunch of Venison, Londra, 2009, 2013; Pace Gallery, New York, 2013; Pace Gallery, Londra, 2014; CAC Malaga, 2014. Expoziţii de grup: Bienala de la Liverpool, 2008; Bienala de la Praga, 2009; The Hunted, Nolan Judit, Berlin, 2010; Stedelijk Museum voor Actuele Kunst, Gent, 2010-2011; Museum of Contemporary Art, Denver, 2012-2013. Înfiinţează în 2006, împreună cu Mihai Pop, la Cluj, Galeria Plan B; din 2008, galeria, care îşi propune să devină „un spaţiu de producţie şi expunere a artei contemporane”, îşi extinde activitatea la Berlin. O imaginaţie prodigioasă, dublată de imperativele dialogului cultural, generează o construcţie figurativă inedită, care surprinde după decenii de artă abstractă[*], de ocultare a realităţii umane imediate. Pictorul recheamă la scena deschisă modalităţi care au deţinut prim-planul vieţii artistice, în primul rând cele care ţin de expresionismul[*] istoric şi pe care le face sensibile la dramele actualităţii. Tabloul său prezintă de regulă o atmosferă sumbră, în care tuşele sunt rupte, agitate de o tensiune care îşi are izvoarele în orizontul lăuntric şi deopotrivă în lumea obiectivă. Când paleta se luminează, acţiunea distructivă se intensifică, afectând coerenţa formelor anatomice, în condiţiile restabilirii în profunzimea sa a discursului antropocentrist.

Bibliografie: *Adrian Ghenie. Pie-Fights and Pathos*, Museum of Contemporary Art, Denver, 2012-2013; *Adrian Ghenie. New Paintings*, Pace Gallery, New York, 2013.

Gheorghiu, Ion Alin (n. Bucureşti, 1929 – m. Bucureşti, 2001). Pictor român. A studiat la Institutul de Arte Plastice „N. Grigorescu” din Bucureşti (1948-1954). Participă la: Bienala Tinerilor Artişti, Paris, 1963; Bienala de la Veneţia, 1964; Expoziţia „Metafora”, Szczecin, Polonia, 1965; Bienala de la Tokyo, 1971. Este distins cu: Premiul pentru pictură al Uniunii Artiştilor Plastici din România, 1965; Premiul Ion Andreescu al Academiei Române, 1966; Premiul Yomiuri Shimbun, Japonia, 1971; Marele Premiu al UAP, 1972. După o perioadă de căutări în domeniul peisajului şi compoziţiei cu figuri umane, ce anunţă deja paleta sa cromatică, pictorul îşi concentrează atenţia pe un motiv – „grădina suspendată” – asupra căruia exercită un larg repertoriu de mijloace de expresii picturale. Motivul vegetal – într-o exuberantă creştere a frunzelor şi florilor – devine în cele din urmă o convenţie, un mod de a satisface dorinţa de reprezentare a vizibilului, dincolo de care se afirmă, nestânjenit, un discurs pictural pur şi profund. Plecând de la sugestia unei forme aşezate în centrul imaginii, artistul dezvoltă compoziţia, urmărind deopotrivă efectele contrastului şi ale armonizării prin degradeuri. În ansamblu, se realizează o compoziţie cu o pregnantă forţă optică, ceea ce nu înseamnă că între polii culorilor luminoase şi întunecate, între suprafeţele calde şi reci n-ar exista o comunicare, un rafinat sistem de rime şi acorduri. Materialul vegetal, cultivat cu insistenţă, ajunge în anii din urmă să-i sugereze juxtapuneri şi asociaţii neaşteptate, cu o nouă cheie simbolică, cu trimiteri la alegoriile lui Archimboldo.

Bibliografie: Modest Morariu, *Ion Gheorghiu*, Bucureşti, 1966; Dan Grigorescu, *Ion Gheorghiu*, Bucureşti, 1978.

Gheorghiu, Val (n. Dorohoi, 1934). Pictor român. A absolvit în 1957 Facultatea de Litere a Universităţii din Iaşi. Studii libere de pictură. Din 1966 este redactor artistic la revista *Cronica* din Iaşi. Expoziţii de grup: „Artişti ieşeni contemporani”, Bucureşti, 1969, 1995; „Materie şi sens”, Bucureşti, 1974; Concursul Joan Miró, Barcelona, 1979; Biblioteca Română, Paris, 1989; Institutul Român, Veneţia, 2000. A publicat cărţi de proză: *Arlechin în iarbă*, 1972; *Viaţa în teleferic*, 1979; *Vieţile după Vasari*, 1980; *Madona cu gâtul lung*, 1987; *Mă-ntorc în Bermude*, 1999; *Pretenţiile barcagiului Caron*, 2000. Distincţii: Marele Premiu al Uniunii Artiştilor Plastici, Iaşi, 2000; Premiul Uniunii Artiştilor Plastici din România, 2006. Spiritul liric predispus la o intensă trăire afectivă este dublat de rigoarea construcţiei, de filtrul sever prin care trece întregul material pe care îl distinge în lumea vizibilă. El nu este interesat de detalii, pentru că mai importantă i se pare subordonarea materiei colorate, funcţionarea ei într-o evidentă cheie simbolică.

Bibliografie: Virgil Mocanu, *Val Gheorghiu*, Bucureşti, 1985.

Gherasim, Marin (n. Rădăuţi, 1937). Pictor român. În 1962, după absolvirea Institutului de Arte Plastice „N. Grigorescu” din Bucureşti, predă pictura în cadrul aceluiaşi institut. Participă la: Simpozionul internaţional „Constantin Brâncuşi”, Bucureşti, 1967; Festivalul de la Cagnes-sur-Mer, 1971; „Artă şi energie”, Bucureşti, 1974; „Arta şi oraşul”, Bucureşti, 1974; „Studiul”, Timişoara, 1977; „Scrierea”, Bucureşti, 1980; „Geometrie şi sensibilitate”, Sibiu, 1982; „Vatra”, Bucureşti, 1984; „Secţiunea prin ateliere”, Bucureşti, 1985; „Philokalia”, Bucureşti, 1990; „Bisanzio dopo Bisanzio”, Veneţia, 1993; „Însemne ale pictorului”, Bucureşti, 1993; „Experiment”, Bucureşti, 1996;

„Arta concretă”, Bucureşti, 1997. Distincţii: Premiul Uniunii Artiştilor Plastici din România, 1977; Premiul Caravaggio, Roma, 1981; Grand Prix, Bienala de la Sofia, 1988; Premiul Ion Andreescu al Academiei Române, 1991; Marele Premiu al Ministerului Culturii din Moldova, 1993; Marele Premiu al Primăriei Bucureşti, 1995. O esenţială înclinaţie pentru construcţie îl conduce într-o primă etapă spre abordarea vederii panoramice a unor aşezări urbane, în care rigoarea organizării geometrice a subansamblurilor se transmite întregii compoziţii. Artistul trece apoi la pictarea unor elemente de arhitectură sacră – poarta, absida, pragul etc. –, înţelegând fiecare element vizual ca fiind purtătorul unei forţe ordonatoare, necesare instalării unei stări metafizice. Astfel de construcţii obiectuale sunt reluate în cicluri ample, într-o încercare de cuprindere a bogăţiei de sensuri a realului şi totodată de exprimare a unei complexe realităţi lăuntrice. Motivându-şi opţiunea pentru ciclurile cu multiple articulaţii, artistul, dublat de un înzestrat teoretician (a publicat volumule de eseuri *A patra dimensiune*, 2006, şi *Geometria magmei*, 2011), scrie: „Pictura se transformă pentru mine dintr-o îndeletnicire agreabilă într-o disciplină spirituală asumată, în mod de existenţă”. Materia bogată, fastuoasă, păstrând amprenta sensibilităţii sale este aşezată în forme clare, cu o evidentă încărcătură sacră, cu program neoortodox. Aceste arhitecturi simbolice ca repere semnificative ale picturii bizantine – pomul, scara, cămaşa etc. – traduc o profundă nevoie de ordine, care asigură imaginii coerenţă, acuitate vizuală şi funcţionalitate spirituală. (Vezi fasciculul III, planşa 3)

Bibliografie: Mihai Ispir, *Marin Gherasim*, Bucureşti, 1988; *Marin Gherasim*, album, Bucureşti, 2007.

Gherasim, Paul (n. Boteşti, Suceava, 1925). Pictor român. A absolvit în 1948 Academia de Arte Frumoase din Bucureşti, unde a studiat sub îndrumarea lui Steriadi* şi Dărăscu*. În 1966 beneficiază de o bursă de studii la Perugia, Italia. În anii 1980 ia parte la fondarea grupului Prolog*, de orientare neoortodoxă. Este distins cu: Premiul Salonului Oficial din 1946; Premiul pentru pictură al Uniunii Artiştilor Plastici din România, 1965. Artistul a supus materialul reprezentării unui îndelung proces de esenţializare, până la limitele unei asceze instalate deopotrivă în felul de tratare a motivelor şi în cromatică. Asceza suferită de motive nu a luat forma prelucrării geometrizate, ci a unei reducţii progresive de substanţă, din configuraţia concretului rămânând doar fine caligrafii, vagi impresii ce nu îşi pierd însă capacitatea de evocare. În paralel cu această profundă decantare a aspectelor lumii vizibile, artistul a trecut, în acelaşi spirit, la eliminarea tonurilor prea încărcate de senzaţii. El ajunge să construiască ecrane albe sau gri – în fapt, spaţii larg deschise spre orizonturi indecise – pe care desenul abia iscat de atingerea pensulei câştigă în prestigiu. Din punctul de maximă austeritate a coloritului şi construcţiei plastice, artistul poate reîncepe noi experienţe picturale, inserţia unor elemente purtătoare de energii „impure” ale impresiilor – tonuri mai vii, tuşe spontane – dobândind o specială putere de angajare a atenţiei privitorului. Toate aceste procedee plastice sunt supuse în ultimă instanţă redescoperirii dimensiunii spaţiale, sacre, a peisajului, care formează programul grupului Prolog. (Vezi fasciculul II, planşa 28)

Bibliografie: *Paul Gherasim*, Palatele Brâncoveneşti, 2006; Mircea Oliv, *Peintre à Bethonvillier. Prologue et ses invité,*

Bethonvillier, 2007.

Ghiaţă, Dumitru (n. Colibaşi, Mehedinţi, 1888 – m. Bucureşti, 1972). Pictor român. Studiază un timp în atelierul pictorului Arthur Verona, apoi la Paris, la Academia Ranson – în atelierele profesorilor André şi Lucien Monod – şi la Academia Delecluze (1913-1914). Împreună cu dr. I. Cantacuzino şi pictorul Steriadi*, iniţiază Societatea pentru răspândirea gravurii la noi în ţară (1916). Se află de asemenea printre fondatorii Societăţilor Arta Română* (1918) şi Arta*. Participă totodată la manifestările Tinerimii Artistice*. Expune la: Bienala de la Veneţia, 1928, 1942 şi 1958; Expoziţia Universală de la Paris, 1937; Expoziţia „Artă nonabstractă” de la Tokyo, 1965. Unele dintre lucrările sale se află la Muzeul „Jeu de Paume” din Paris, la Muzeul de Artă din Lyon, Muzeul de Artă al României şi colecţia „Dumitru şi Aurelia Ghiaţă” etc. Distincţii: Premiul Academiei Române, 1934, 1941, 1957; Premiul de Stat, 1962. Este un atent observator al realităţii satului şi al târgurilor unde ţăranii aduc, prin prezenţa lor, elemente ale culturii populare. Prezintă oamenii şi peisajul cu înţelegere şi ataşament, neconcepând satul ca pe un loc de refugiu din faţa presiunilor erei tehnologice. Într-o astfel de viziune, satul nu este un paradis vegetal, ci o aşezare în care, în deplină concordanţă cu ritmurile naturii, cu propriile sale probleme, se afirmă o complexă umanitate. Adesea, motivele vegetale – flori etc. – se întâlnesc cu motive din arta populară: textile, ceramică etc. În cazul său, florile sunt mai mult decât o temă a picturii intimiste, pentru că artistul reuşeşte să construiască subtil un discurs despre farmecul naturii, despre puritatea sentimentelor.

Bibliografie: V. Beneş, *D. Ghiaţă*, Bucureşti, 1957; A.E. Baconsky, *D. Ghiaţă*, album, Bucureşti, 1967; Marina Preutu, *Dumitru Ghiaţă*, Bucureşti, 1977.

Ghikas, Nikos (n. Atena, 1906 – m. Atena, 1994). Pictor grec. Studiază la Academia de Arte Frumoase din Atena sub îndrumarea lui Parthenis*. La Paris urmează cursurile de filosofie greacă şi franceză de la Sorbona, frecventând totodată Academia Ranson, unde studiază cu pictorul Bissière* şi cu gravorul D. Galanis. Revenit în Grecia, în 1934, va continua să ţină legătura cu mediul artistic francez. Este distins cu Premiul Academiei din Atena în 1972. În pictură urmează principiile cubismului*, pe care le adaptează unei viziuni decorative şi monumentale. Tonurile sunt, pe rând, transparente şi mate; din acest joc al adâncimii şi al construcţiei bidimensionale rezultă un dinamism aparte, subliniat de accente cromatice. Studiul lumii antice şi atenta lectură a fenomenelor actualităţii îl determină să mediteze şi să afirme, în studiul său *Observaţii cu privire la dezvoltarea picturii,* că, „de multe ori, termenii *nou* şi *vechi* pot fi schimbaţi între ei”.

Bibliografie: *Ghika and the Avant-Garde in Interwar Europe*, Atena, 2004.

Giacometti, Alberto (n. Borgonovo, 1901 – m. Cuira, 1966). Sculptor elveţian. Studiază la Academia de Arte Frumoase din Geneva cu pictorul David Estoppey şi la Şcoala de Arte şi Meserii din Geneva (1919-1920) cu Maurice Sarkissoff. La Paris frecventează atelierul lui Archipenko* (1923) şi apoi pe cel al lui Bourdelle* (1924) de la Academia Grande Chaumière. Se

apropie de mişcarea suprarealistă*, împrietenindu-se cu artişti ca Masson*, Miró* (1929-1933). Expoziţii de grup: Salon des Tuileries, Paris, 1925-1928; Salonul superindependenţilor, 1933-1934; „Ce este suprarealismul?”, Zürich, 1934; „Cubism-suprarealism”, Copenhaga şi Oslo, 1935; „Cubismul şi arta abstractă”, New York, 1936; „Artă fantastică, Dada, Suprarealism”, New York, 1937; Bienala de la Veneţia, 1948, 1956, 1962. Distincţii: Premiul Guggenheim, New York, 1958; Premiul Carnegie, Pittsburgh, 1961; Premiul Bienalei de la Veneţia, 1962; Marele Premiu al oraşului Paris, 1965. În 1965 ia fiinţă, la Zürich, Fundaţia Alberto Giacometti, cuprinzând opere ale artistului din colecţia S. David Thomson. Contactul cu sculptura unor modernişti trecuţi prin lecţia cubistă şi cu artele etnografice şi primitive îi deschid drumul simplificării şi abstragerii formei (seriile „Capete”, „Calupuri”, „Plăci”, din perioada 1924-1928). Din 1930 datează primele sale creaţii suprarealiste (*Bila suspendată îi* atrage atenţia lui Dalí). Urmează seria „obiectelor dezagreabile” (*Mâna prinsă*; *Floarea în pericol*; *Obiect tăcut şi în mişcare* etc.) şi seriile „Colivii” şi „Palate”, spaţii scenografice în care obiectele implantate, izolate din spaţiul obiectiv în care figurează ca realităţi secunde, tind să dobândească statutul unei existenţe reale. Dar, dincolo de finisajul artizanal al micilor obiecte şi de convenţionalitatea acestui spaţiu rezervat de artist, adevărata realitate, esenţa interioară a lucrurilor scapă. Reia din 1935 studiul după model, gest care îl exclude din grupul suprarealist. Urmează o perioadă (1935-1945) marcată de experienţa războiului şi de muncă în atelier, ce pare urmărită de un eşec permanent, dar în care se cristalizează de fapt adevăratul stil al sculptorului. Ambiţia realistă la care se referă artistul în numeroase texte e cu atât

mai dificil de realizat cu cât vizează nu redarea aparenţelor exterioare ale „mulajului” unui chip, ci adevărul efemer şi intangibil al devenirii sale temporale interioare. Artistul supune fiinţa unei sondări similare celei a filosofiei existenţialiste, operând, fireşte, cu mijloace artistice. De aceea demersul său nu e de a construi volume în spaţiu, ci de a excava materia, căutând pulsul secret al vieţii în gest, în mişcare. „Carnea celuilalt mi-l indică pe celălalt ca inaccesibil”, spune un text existenţialist. Contra acestei „cărni”, acestei nebuloase de iluzii luptă artistul, obţinând în final minusculele figuri din anii 1940 sau, mai târziu, figurile alungite, cu suprafaţa erodată, agresată de forţe exterioare potrivnice (*Omul care merge*; *Cvadriga*; *Câinele*; *Omul care se prăbuşeşte*; nenumăratele portrete ale lui Diego sau ale Anettei Arm). Acum revine la căutarea unui spaţiu implicat de opera de tip scenografic, reunind figuri pe socluri largi (*Pădurea*; *Cuşca*; seria „Pieţe”).

Bibliografie: Palma Bucarelli, *Giacometti*, Roma, 1962; Ernst Beyler (ed.), *Alberto Giacometti*, Basel, 1964; Reinhold Hohl, *Alberto Giacometti*, Stuttgart, 1971; Alexandra Titu, *Giacometti*, Bucureşti, 1980: J. Lord, *Un portrait par Giacometti*, Paris 1991; M. Leiris, *Pierres pour un Alberto Giacometti*, Caen, Paris, 1991; *Giacometti*, catalog, Musée d’Art Moderne de la Ville de Paris, 1991; A. Schneider (ed.), *Alberto Giacometti: Skulpturen, Gemälde, Zeichnungen*, München, 1994; D. Sylvester, *Looking at Giacometti*, Londra, 1994.

Giauque, Elsi (Elsi Giauque-Kleinpeter) (n. Wald, 1900 – m. Ligerz, 1989). Artist decorator elveţian. Opera ei a reprezentat pentru evoluţia tapiseriei moderne un moment comparabil ca

importanţă cu revoluţia lui Lurçat*. Studiile cu Sophie Taeuber-Arp* la Şcoala de Arte şi Meserii din Zürich, frecventarea grupului de artişti din sfera Şcolii Bauhaus* o conduc firesc spre o artă care refuză anecdoticul. Ea propune şi realizează o înnoire a tapiseriei pornită din filiera unei arte clasicizante şi raţionaliste. Tapiseria, aşa cum o înţelege artista elveţiană, nu mai este o transpunere, chiar şi într-un alt limbaj, a unui subiect pictural. De la tapiserii influenţate de pictura abstractă* – în măsura în care însăşi această pictură optase pentru valorile decorativului – ajunge la cunoscutele sale tapiserii spaţiale (*Clepsidră tridimensională*; *Tapiseria virtuală I*; *Cele trei aspecte*; *Micuţa coloană*; *Coloana în culori care cântă*; *Pericol şi lumină*). Marile lucrări-ambient sunt o concluzie firească a ideii de a cuceri pentru tapiserie a treia dimensiune, fără a trăda calitatea sa decorativă (*Tapiseria virtuală*; *Element ritual spaţial*). Ele uzează de valorile grafice ale firelor, de cromatica strălucitoare, de transparenţă, prelungind un constructivism* cu ambiţii cinetice* nu lipsit de o notă lirică.

Gilbert & George (*Gilbert Proesch*, n. San Martin de Tor, Tirolul de Sud, 1943; *George Passmore*, n. Plymouth, 1942). Artişti englezi – performeri*, acţionişti* şi practicanţi ai body-art*. Colegi la St. Martin's School din Londra, în 1968 încep să lucreze împreună, prezentând în spaţii publice, în galerii, *Sculpturi vii* – adică pe ei înşişi. Sunt prezenţi în aceeaşi formulă la: Documenta din Kassel, 1972, 1977; Whitechapel Art & Gallery, Londra, 1971; Stedelijk Museum, Amsterdam, 1971; Ileana Sonnabend Gallery, New York, 1976; Bienala de la Veneţia, 1980. Uneori, participarea lor la expoziţii se face prin intermediul

documentelor fotografice şi video: Stedelijk Van Abbemuseum, Eindhoven, 1971-1980; Kunsthalle, Düsseldorf, 1981; Kunsthalle, Berna, 1981; Centre Georges Pompidou, Paris, 1981; „Westkunst (Western Art)”, Köln, 1981; „Zeitgeist”, Martin Gropius Bau, Berlin, 1982; Documenta din Kassel, 1982; Kunsthalle, Basel, 1986. Gilbert & George renunţă la poziţiile culturale ale tradiţiei, pentru a dezvolta o idee din 1961 a lui Piero Manzoni*, care a prezentat o „sculptură vie”, corpul artistului, punând bazele body-art. Cei doi artişti se constituie astfel în exponate vii, îmbrăcaţi mereu în aceleaşi costume banale, vopsindu-şi mâinile şi faţa în auriu sau roşu, stând nemişcaţi pe un soclu şi fredonând cântece populare. Privind din perspectiva societăţii de consum, ei îşi propun să ofere „o artă pentru toţi”, într-un limbaj – nu numai la prima impresie – şocant, în fapt venind din uzura experienţei de zi cu zi. Întreaga lor prezenţă în rolul de „opere de artă” este înregistrată fotografic, în filme şi benzi video. Publică volume de fotografii (*Side by Side*, 1971; *Dark Shadow*, 1976), realizează panouri fotografice în care subiectele evocă mizeria umană: alcoolici, drogaţi etc. Imaginează şi o serie de „sculpturi poştale” – un mod de a-şi asigura o largă difuziune mesajului lor, încărcat de ironie, revoltă, dezgust, tristeţe şi vagi sclipiri de speranţă.

Bibliografie: *Gilbert & George 1968-1980*, catalog, Stedelijk Van Abbemuseum, Eindhoven, 1980; *Gilbert & George. The Complete Pictures 1971-1985*, catalog, CAPC Musée d’Art Contemporain de Bordeaux, Stuttgart, 1986; W. Jahn, *The Art of Gilbert & George*, Londra, 1988.

Glarner, Fritz (n. Zürich, 1899 – m. Locarno, 1972). Pictor elveţian. Studiază la Academia de Arte Frumoase din Napoli

(1914-1920) şi la Academia Colarossi din Paris (1923-1927). Aderă la grupul Abstraction-Création* (1931-1936). În 1936 se îndreaptă spre New York. Se împrieteneşte cu Mondrian*. Membru al grupului American Abstract Artists (vezi *AAA*) din New York (1938-1944). În 1971 se retrage la Lausanne, în ţara natală. Participă la expoziţiile: „Abstraction-Création”, Paris, 1931; „Maeştrii artei abstracte”, New York, 1942; „Profeţie”, Washington, 1945; Bienala de la São Paulo, 1951; Carnegie International, Pittsburgh, 1952; Bienala de la Tokyo, 1953; Documenta din Kassel, 1955; „50 de ani de artă concretă”, Zürich, 1960; „Abstracţia geometrică în America”, New York, 1962; Bienala de la Veneţia, 1964; „Avangarda elveţiană”, New York, 1971. Distincţii: Premiul Corcoran, Washington, 1957. Problemele picturale pe care şi le pune comunică în profunzime cu programul neoplasticismului (vezi *De Stijl*) şi cu generalităţile matematice promovate de international style*. Tablourile sale nu fac aluzii la concretul vizibil, ci oferă spectacolul întâlnirii dintre diverşi factori luminoşi, reduşi la o schemă geometrică. Departe de a fi static, tabloul cuprinde ritmuri neaşteptate, discontinuităţi, care lasă să se întrevadă un nerv expresionist*, rămas dincolo de ordinea aparentă.

Bibliografie: Natalie Edgar, *Fritz Glarner’s Geometry. A Personal Language*, San Francisco, 1970; Margit Staber, *Fritz Glarner*, Zürich, 1976.

Glass, Ingo (n. Timişoara, 1941). Sculptor german originar din România. A absolvit Institutul de Arte Plastice „Ion Andreescu” din Cluj-Napoca, unde a studiat cu Artur Vetro. În 1979 se stabileşte la München. Distincţii: Premiul pentru artă al

oraşului München, 1981; Premiul Lovis Corinth al Republicii Federale Germane; Premiul Fundaţiei Brâncuşi, Montréal, 1986. Căutând esenţialul în realitatea pe care o observă, artistul elimină tot ce este accidental în lucruri, ceea ce este efemer şi nesemnificativ. Ajunge să descopere şarpanta durabilă, acele trasee ce adună în fapt resursele energetice ale concretului. Capacitatea de abstractizare*, de aşezare a elementelor expresive într-o ecuaţie formală dominată de principii raţionaliste apropie aceste lucrări de poeticile arhitecturale şi muzicale. Reluând unele soluţii formale de la arta constructivistă*, aşa cum o ilustrează Gabo* şi Pevsner* şi, mai aproape în timp, Calder*, sculpturile sale tind să creeze un spaţiu solemn, preluând în sistemul de arcaturi şi în planimetrie ceva din morfologiile gotice. În evoluţia lor, structurile metalice încorporează o serie de goluri, compunând volume speciale, bazate pe jocul între materialitate şi transparenţă, care nu agresează mediul ambiant, ci îi adaugă, în deplină armonie, elemente ce evocă prezenţe sensibile şi spirituale. Cu o vocaţie a monumentalului, sculptorul a realizat lucrări ca: *Arc solemn*, 1974; *Construcţie gotică*, 1975, Arcus-Covasna; *Septenarius*, 1976, Galaţi; *Structură monumentală*, 1980, Oberhausen; *Uvertură gotică*, 1983, Alter Botanischer Garten, München; *Pozitiv-negativ*, 1983, Sudstahl-Mertingen; *Nordlingen 25 A*, 1984, Colecţia Gartner, Gundelfingen; *Clopotniţa*, 1985, Thomas Wimmer Ring, München; *Monumentul lui Tristan Tzara*, 1986, Moineşti-Bacău. Este autorul unei disertaţii consacrate sculpturii lui Brâncuşi, cu care a obţinut titlul de doctor la Universitatea de Artă din Bucureşti.

Bibliografie: *Ingo Glass*, catalog, Vasarely Múzeum, Budapesta, 1996; *Ingo Glass. Von der verbindenden Kraft der Kunst*, catalog,

Haus des Deutschen Ostens, München, 2001; *Ingo Glass 60. Arbeiten 1995-2001*, Donauschwäbisches Zentralmuseum Ulm, 2001.

Glazunov, Ilia Sergheevici (n. Leningrad, 1930). Pictor rus. A absolvit în 1957 Institutul de Artă „Ilia Repin” din Leningrad. Seriile de tablouri dedicate în primii ani evocării dramelor trăite de generaţia sa („Blocada Leningradului 1941-1944”, 1956; „Anii războiului”, 1964) sunt urmate de opere în care îşi propune să aducă în lumină imagini ale vechii Rusii. Portretele şi peisajele cu strălucite ctitorii ce vorbesc despre istoria rusă sunt prezentate cu o bună cunoaştere a compoziţiei, cu o subtilă regie a efectelor culorii (*Suzdal*, 1962; *Pământul rusesc*, 1962; *Cneazul Igor*, 1962; *Dumnealui Marele Novgorod*, 1965; *Legenda ţareviciului Dmitri*, 1968; *Cnejii Oleg şi Igor*, 1972). Acelaşi cult pentru tradiţie îl face să ilustreze creaţii ale unor scriitori clasici ruşi (Puşkin, Lermontov, Dostoievski, Gogol, Kuprin, Nekrasov ş.a.). Artistul este şi un fin observator al lumii pe care o descoperă cu prilejul unor călătorii de studii efectuate în Vietnam, Laos, Italia, Franţa etc.

Bibliografie: I. Iazîkova, *Ilia Glazunov*, Moscova, 1973.

Gleizes, Albert (n. Paris, 1881 – m. Saint-Rémy-de-Provence, 1953). Pictor francez. Activitatea sa este legată de dezvoltarea cubismului*. Participă în 1911 la prima expoziţie a artiştilor cubişti, alături de pictorii Metzinger*, Gris*, Villon*, La Fresnaye*, R. Delaunay* şi sculptorii Brâncuşi* şi Archipenko*. În 1912 ia parte la formarea grupului Section d’Or* (Secţiunea de aur), care reunea în atelierul lui Villon, la Puteaux, artişti

interesaţi de modalităţile cubiste. În acelaşi an publică împreună cu Metzinger cartea *Despre cubism*, care contribuie la clarificările teoretice ale mişcării. Urmează mai multe studii, cum ar fi *Despre cubism şi mijloacele de a-l înţelege* (1920), în care, printre altele, scrie: „În tentativa sa spre etern, cubismul despoaie pretutindeni formele de realitatea lor tranzitorie, de pitoresc şi le aşază în puritatea lor geometrică, le echilibrează în adevărul lor autentic”. Artistul cubist vrea să descopere esenţa lumii vizibile şi, în aceste condiţii, creaţia sa tinde spre dobândirea caracterului unui discurs poetic autonom, sustras îngustelor servituţi ale reflectării. „Tabloul-obiect”, precizează Gleizes, „nu va mai fi o reducere sau o amplificare a spectacolelor exterioare, nu va mai fi enumerare de obiecte sau de evenimente transportate dintr-un mediu în care sunt reale într-o altă ambianţă unde sunt numai aparenţe. Tabloul va fi un fapt concret. Va avea independenţa sa legitimă ca orice creaţie naturală sau altceva; va avea propria fizionomie şi atât, nemaitrezind ideea comparaţiei după asemănare”. În picturile sale, Gleizes urmează convingerile exprimate în scris. El aplică în mod consecvent principiile de organizare geometrică a imaginii, trecând formele realului printr-un foarte avansat proces de reducţie la suprafeţe convenţionale. Armonia ce se stabileşte între planurile intens colorate este subliniată pe alocuri de zone transparente ce menţin părţile compoziţiei în stare de comunicare (*Bucătăria*, 1911; *Jucătorii de fotbal*, 1912-1913; *Femei la mare*, 1914; *Brooklin Bridge*, 1915; *Femeia cu geantă*, 1920).

Bibliografie: Albert Gleizes, Jean Metzinger, *Du Cubisme*, Paris, 1912; Jean Chevalier, *Albert Gleizes et le Cubisme*, Basel,

Stuttgart, 1962; *Albert Gleizes*, catalog, Centre Georges Pompidou, Musée National d'Art Moderne, Paris, 1976.

Gliha, Oton (n. Črnomelj, 1914 – m. Zagreb, 1999). Pictor croat. A studiat la Academia de Arte Frumoase din Zagreb (1933-1937) cu O. Mujadžić, Ljubo Babić, M. Tartaglia. În 1938-1939 îşi continuă studiile la Paris. Participă la expoziţiile: Bienala de la Tokyo, 1955; „Guggenheim International Awards", New York, 1958; Bienala de la São Paulo, 1959; Bienala mediteraneeană, Alexandria, 1959-1960; Premio Morgan's Paint, Rimini, 1961; Premio Lissone, 1961; Bienala de grafică, Ljubljana, 1961. Distincţii: Premiul oraşului Zagreb, 1956; Premio Morgan's Paint, Rimini, 1961; Premiul Vladimir Nazor, Zagreb, 1977. Într-o primă fază, compoziţia vădeşte dorinţa de a pune în ordine impresiile pe care i le trezeşte impactul cu lumea vizibilă. Procedeele tehnice aduc aminte de Cézanne* şi de pictura postimpresionistă*. Cu vremea, notaţia realistă se concentrează asupra materialităţii şi texturii, ceea ce duce la pierderea coerenţei figurative în favoarea unei desfăşurări de semne abstracte*. La începutul anilor 1960, limbajul abstract al picturilor şi desenelor sale este pe deplin constituit, dar el nu va da curs tentaţiilor gestualului* (vezi *Action painting*). Nu caligramele gestului liber îl interesează pe artist, ci revelarea legilor de constituire a substanţei. Cu o bună stăpânire a detaliului şi a întregului, artistul a elaborat proiecte de decoraţii murale şi mozaicuri.

Bibliografie: Boris Vižintin, *Oton Gliha*, Zagreb, 1958; D. Sepie, *Oton Gliha*, Zagreb, 1965; Z. Tonković, *Oton Gliha*, catalog, Zagreb, 1982.

Gogh, Vincent Willem van (n. Groot, Zundert, 1853 – m. Auvers-sur-Oise, 1890). Pictor olandez. Existenţa zbuciumată dramatică, trăită într-o neobişnuită aspiraţie spre realizare, îşi găseşte expresia într-o operă unică prin încărcătura emoţională şi perfecta adecvare a mijloacelor de comunicare. Descoperirea picturii ca mod de a trăi, de a răspunde problemelor existenţei se produce pe fondul eforturilor făcute în sensul afirmării umane în general. Lucrează un timp (1869-1875) ca vânzător la filialele din Haga, Bruxelles, Londra şi Paris ale Galeriei de Artă Goupil. În 1876 devine ajutor de instructor la Ramsgate şi Isleworth, apoi comis de librărie la Dordrecht. După un curs urmat la o şcoală evanghelică obţine în 1878 o misiune voluntară în regiunea minieră Borinage, perioadă în care începe să deseneze. Pastor temporar la Wasmes (1878), revine la Borinage (1880), apoi la Bruxelles, unde ia lecţii de anatomie artistică şi perspectivă (cu pictorul Ridder van Rappard). După o scurtă şedere la Etten – unde are conflicte cu familia – pleacă la Haga, fiind îndrumat de pictorul Anton Mauve. Începe lunga corespondenţă cu fratele său Theo, care devine singurul său sprijin. Pictează primele tablouri în ulei la Scheveningen (1882), apoi la Drenthe. Prima lucrare importantă este *Mâncătorii de cartofi* (1885). Anul 1886 marchează întâlnirea lui Van Gogh cu pictura lui Rubens şi mai ales cu stampele japoneze din Şcoala Ukyio-e (viaţa banală, viaţa care trece), ceea ce-l va face deosebit de atent la problemele mişcării, căutând să surprindă instantaneul, chipul nemijlocit al realului, una dintre ambiţiile artiştilor impresionişti*, care debutaseră zgomotos cu mai bine de zece ani în urmă. Tot acum se împrieteneşte cu Paul Gauguin*, cu care va lucra un timp la Arles. După ce recepţionează influenţe din arta impresionistă (Monet*) şi

neoimpresionistă* (Signac*), Van Gogh ajunge curând, datorită puternicului său temperament, la o viziune personală. Culorile pure, aşezate direct din tub, în pensulaţii libere, pline de nerv, transcriu cu fidelitate neliniştile interioare ale artistului. Fiecare peisaj, naturile statice, portretele chiar sunt în fapt nişte autoportrete, mărturii ale propriei frământări spirituale. Van Gogh se îndepărtează practic de modalităţile impresionismului, anunţând prin această prevalenţă a stărilor lăuntrice patetismul picturii expresioniste*. Fascinat de exuberanţa vegetaţiei, de culorile pure ale luminii mediteraneene, în care lucrurile şi fiinţele îşi exaltă formele, pictorul ajunge la Arles la perfecta stăpânire a mijloacelor de expresie. Pentru a valorifica generoasa lumină de aici, el proiectează înfiinţarea unei colonii de artişti, a unui „atelier al sudului”, al cărui oaspete – temporar – este prietenul său Gauguin. În această perioadă (1887-1888) pictează tablouri ca: *Portretul lui moş Tanguy*; *Intrarea la băcănie*; *Puntea din Arles*; *Floarea-soarelui*; *Peisaj de pe Ron*; *Peisaj de la Saintes-Maries*; *Café-Terrasse seara*; *Cafenea de noapte* etc. Crizele de care suferă se înmulţesc, fiind nevoit să se interneze de mai multe ori în sanatorii pentru boli nervoase. În pictura sa, elementul expresionist, starea de agitaţie, dramatismul se accentuează. O forţă de rară intensitate, având izvorul în frenezia cu care artistul îşi consumă momentele existenţei, animă întregul material reprezentat, tulbură, asemenea unui vânt, ramurile copacilor, ierburilor, imprimă fizionomiilor expresii tensionate. Perioada aceasta – ultimii doi ani de viaţă – este numită „flamboiantă”, ceea ce desemnează tocmai vârtejul, izbucnirea de flacără din compoziţiile sale (*Noapte înstelată*; *Măslinii*; *Lan de grâu cu chiparoşi*; *Parcul azilului Saint-Paul*; *Grădina doctorului Gachet*; *Vedere din Alpi*;

Biserica din Auvers; *Scara din Auvers*; *Portretul doctorului Gachet*; *Lan de grâu cu corbi*; *Câmp sub un cer ameninţător*, seria de autoportrete). Înainte de orice referinţă, tablourile pe care le creează sunt documente de unică valoare ale efortului său creator, ale zbuciumului existenţial. (Vezi fasciculul I, planşa 9)

Bibliografie: *Correspondance générale de Vincent van Gogh*, 4 vol., Amsterdam, 1953-1954; H. Perruchot, *La vie de Van Gogh*, Paris, 1955; R. Huyghe, *Van Gogh*, Paris, 1958; P. Cabanne, *Van Gogh*, Paris, 1961; Jean Leymarie, *Qui était Van Gogh?*, Geneva, 1968.

Golubaia roza (Trandafirul albastru). Grupare artistică apărută în 1907 la Moscova, cu scopul de a stimula orientarea creaţiei spre aspectele specifice ale fondului spiritual rusesc. Printre principalii membri se numără Sarian*, Kuzneţov*, Nikolai Krîmov, A.V. Fonvizin, P.S. Utkin, G.B. Iakulov, N.N. Sapunov, N.P. Ulianov şi alţii. Grupul Trandafirul albastru edita, în limbile rusă şi franceză, revista *Zolotoe runo* (*Lâna de aur*), care a organizat în 1908 şi 1909 expoziţii comune de artă rusă şi franceză. Invitaţii aparţineau, în majoritate, simbolismului* (Denis*) şi fovismului* (Matisse*), ceea ce corespundea orientării Trandafirului albastru spre vechea cultură rusă, ca sursă de motive şi atitudini artistice. Iniţiatorii grupului moscovit îi admirau pe Vrubel şi Borisov-Musatov, considerându-i precursori în dorinţa lor de a lumina elementele definitorii ale tradiţiei ruse.

Goncearova, Natalia Sergheevna (n. Arhanghelsk, 1881 – m. Paris, 1962). Pictor rus. Frecventează Şcoala de Pictură, Sculptură şi Arhitectură din Moscova, fiind colegă cu Larionov*. Primele sale pânze sunt pictate sub influenţa contactului cu o serie de mişcări artistice europene – simbolismul*, futurismul* – pe care le cunoaşte cu ocazia unei călătorii de studii. Stilizarea accentuată, gustul pentru decorativ se fac vizibile în lucrările inspirate de pictura populară rusească, de motive ale artei Orientului slav (*Culesul merelor*, 1909; *Cositul fânului*, 1910; *Dans ţărănesc*, 1911). Evoluează spre modalităţi de redare a mişcării, a dinamicii obiectelor şi fiinţelor (*Pisicile*, 1910; *Ciclist*, 1912; *Electricitate*, 1912; *Motorul maşinii*, 1913). Ajunge astfel să-şi însuşească principiile redării mişcării, ale raionismului*, fiind, alături de Larionov, soţul său, reprezentantă a acestei noi orientări. Din 1914 creează decoruri şi costume pentru baletele ruse*, ale lui Diaghilev. Este o activitate extinsă, ca şi în cazul lui Larionov, pe mai multe decenii. Către anul 1955, artista revine la pictură, la modalităţile raioniste, lăsând, mai mult decât odinioară, să transpară sub jocul strălucitor al fasciculelor de culoare elemente din configuraţia realităţii.

Bibliografie: C. Gray, *Larionov and Goncharova*, Londra, 1961; M. Chamot, *Nathalie Gontcharova*, Paris, 1972; M. Chamot, *Goncharova: Stage Designs and Paintings*, Londra, 1979; M.N. Yablonskaya, *Women Artists of Russia's New Age, 1900-1935*, Londra, 1990.

González, Julio (n. Barcelona, 1876 – m. Arcueil, Franţa, 1942). Sculptor spaniol. Născut într-o familie cu tradiţia prelucrării artistice a metalelor, sculptorul se stabileşte în 1900 la Paris.

Lucrează în atelierele „Sudura autogenă franceză”, învăţând tehnica tăierii şi montării metalelor. Deschide un magazin de bijuterii şi obiecte de artizanat realizate de el şi, în paralel, desenează, pictează, sculptează, fiind încurajat, între alţii, de Brâncuşi*. În 1927 realizează primele sculpturi în fier – o serie de „Măşti decupate” – care vădesc influenţe cubiste*. Micile piese aplicate pentru a desemna trăsăturile figurilor devin tot mai abstracte*. Sculptorul trece apoi la prezentarea schematizată a întregului trup al personajelor, care ajung să fie un montaj de fragmente metalice, în care se afirmă în acelaşi timp atât o voinţă constructivă*, cât şi înclinarea spre poetica suprarealismului* (*Personaj numit „Girafa”*, 1934; *Visul*, 1934; *Daphné*, 1935). Apelează deopotrivă la mijloacele artei figurative (*La Montserrat*, lucrare făcută pentru pavilionul spaniol la Expoziţia internaţională de la Paris, 1937) şi la cele în care sugestiile unor forme cunoscute sunt doar transparente (*Omul-cactus*, 1939). (Vezi fasciculul II, planşa 18)

Bibliografie: Vicente Aguilera Cerni, *Julio Joan Roberta González*, Barcelona, 1973; *Julio González: A Retrospective*, The Solomon R. Guggenheim Museum, New York, 1979; *Julio González 1876-1942*, catalog, The Solomon Guggenheim Museum, New York, 1983; J. Merkert, *Julio González*: *Catalogue raisonné des sculptures*, Milano, 1987; *Julio González – Sculptures and Drawings*, catalog, Whitechapel Art Gallery, Londra, 1990.

Gorduz, Vasile (n. Trifeşti, Orhei, 1931 – m. Bucureşti, 2008). Sculptor român. A studiat la Institutul de Arte Plastice „N. Grigorescu” din Bucureşti (1954-1961) sub îndrumarea lui Boris Caragea. Este distins cu Premiul pentru sculptură al Uniunii

Artiştilor Plastici (1974). Dotat pentru compoziţia monumentală cu adresă simbolică sau evocatoare (*Legendă populară*, Olăneşti, 1968; *Fata cu ulciorul*, Băile Felix, 1974; bustul *Lucreţiu Pătrăşcanu*, Bacău, 1975), sculptorul se face remarcat la început prin fineţea şi profunzimea portretelor. Observaţia atentă este urmată în procesul de elaborare a operei de o progresivă eliminare de material – corespunzător detaliilor nesemnificative – până la obţinerea unei maxime austerităţi, proprie instalării atributelor spirituale ale personajului. Comentariul realităţii de care se apropie se produce la un înalt nivel de gravitate, de intensitate a emoţiei. Modelajul accidentat creează o suprafaţă care angajează lumina şi pune în valoare calităţile plastice ale lucrărilor. În ultimii ani, sculptorul apelează la o figuraţie bogată, în care aluzia istorică (monumentul *Traian*, aşezat în Sevilla, la Accademia di Romania din Roma şi, provizoriu, fiind într-o colecţie particulară, la Muzeul de Istorie din Bucureşti) întâlneşte fluxul imaginar. Dezvoltând un mod de construcţie plastică folosit de Paciurea*, sculptura sa aminteşte de procedeele suprarealismului*, dar coboară mult pe axa timpului, întâlnind morfologiile simbolice ale preistoriei (*Conversând cu o pasăre*; *Conversând cu o oaie* etc.).

Bibliografie: Sorin Dumitrescu, *Artiştii Catacombei*, Bucureşti, 2008; Silvia Radu (coord.), *Retrospectiva Vasile Gorduz*, Bucureşti, 2010.

Gorgona. Grup artistic croat, activ între anii 1959 şi 1966. Membrii grupului: pictorii Marijan Jevšovar, Julije Knifer, Đuro Seder şi Josip Vaništa, sculptorul Ivan Kožarić, arhitectul

Miljenko Horvat şi istoricii de artă Dimitrije Bašičević, Matko Meštrović şi Radoslav Putar. Pe fundalul unor eforturi mai largi de ieşire din cadrele considerate înguste ale tradiţiei – pe plan mondial remarcăm în epocă mişcarea Fluxus*, grupul german Zero*, acţiunile lui Piero Manzoni* etc. –, Gorgona promovează o artă de avangardă, care îmbină gesturile provocatoare, în spiritul dadaismului*, cu aspiraţii ale gândirii orientale şi exaltarea noilor media. Fronda şi comentariul ironic, o anumită nelinişte creatoare străbat lucrările membrilor grupului, care altfel îşi urmează, fiecare dintre ei, propriul drum. Publicaţiile grupului, intitulate, fireşte, „Gorgona”, sunt de fapt antireviste lăsate la dispoziţia unui autor care realizează o creaţie inedită, abordând „cartea ca operă de artă”. Au fost publicate 11 numere, altele două rămânând în manuscris; intenţia era de a cuprinde şi artişti din afara grupului, cum s-a întâmplat cu numărul consacrat lui Vasarely* şi cu numărul 9, dedicat artistului german Dieter Roth*. Gorgona stabileşte o comunicare directă cu experimentele artistice ale actualităţii, anticipând o serie de tendinţe noi (arta conceptuală*, minimalismul*, mail-art*). Prefigurând relaţia dintre artă şi noile media, în 1962, mai multe persoane şi instituţii primesc o carte poştală cu textul „Sunteţi invitat”, fără nici o specificare a motivului, datei sau adresei. Dorinţa de a trezi în conştiinţe un spirit nou, „spiritul Gorgona”, îl face pe Putar să declare, pe linia manifestelor dadaiste: „Noi nu suntem Gorgona – noi doar căutăm Gorgona în lumea din jurul nostru”.

Bibliografie: Nena Dimitrijević, *Gorgona*, catalog, Galerija Suvremene Umjetnosti, Zagreb, 1977.

Gorky, Arshile (Vostarik Manoug Adoian)(n. Van Vilayet, Armenia, 1904 – m. Sherman, Connecticut, 1948). Pictor american de origine armeană. Studiază la New School of Design din Boston (1922-1924). În timp ce predă cursuri la Şcoala Centrală de Arte din New York se împrieteneşte cu pictorii Dan Graham, De Kooning* şi Stuart Davis*, care experimentau în domeniul artei abstracte*. În operele de început (*Artistul şi mama sa*, 1926-1929) vădeşte o apropiere de simplificările operate asupra formei de către Picasso*. Pictorul recepţionează în acest sens influenţe din Arp* şi Miró*, parcurgând o importantă etapă a construcţiei compoziţionale riguroase (*Organizaţie*, 1932; *Aviaţie: evoluţia formelor sub limita aerodinamică*, 1936). În 1932, pictorul este invitat să devină membru fondator al grupului parizian Abstraction-Création*. După 1940, formele biomorfe îşi pierd din rigiditate, sfâşiate de tensiuni lăuntrice. Compoziţiile prezintă spectacolul unei confruntări dramatice între elementele reprezentate – fiinţe, plante etc. – şi acţiunea corozivă a timpului, neliniştitorul sentiment al perisabilităţii (*Grădina din Soci*, 1941; *Taur la soare*, 1942; *Ficatul este creasta cocoşului*, 1944; *Dialogul contururilor*, 1946; *Logodna*, 1947; *Agonie*, 1947; *Făcând calendarul*, 1947). În masa agitată a imaginii răsar o serie de nuclee – amintind de mai vechile sale portrete de armeni cu ochi foarte pregnant desenaţi, care creează centre de interes. Artistul ajunge la transfigurarea fiecărui motiv, la înscrierea acestuia într-o ordine a expresiei directe, ceea ce aduce în discuţie situarea sa ca „ultimul dintre suprarealişti şi primul dintre expresioniştii abstracţi” (Barbara Rose). În cadrul Planului Federal pentru Artă (1935-1939) a executat o serie de

picturi murale pentru aeroportul Newark şi pentru Pavilionul SUA la Expoziţia Universală de la New York, 1939.

Bibliografie: Harold Rosenberg, *Arshile Gorky: The Man, the Time, the Idea*, New York, 1962; D. Waldman (ed.), *Arshile Gorky, 1904-1948: A Retrospective*, The Solomon Guggenheim Museum, New York, 1981; J. Jordan, R. Goldwater, *The Painting of Arshile Gorky: A Critical Catalogue*, New York, 1982; M.P. Leader, *Gorky*, New York, 1986; *Arshile Gorky 1904-1948*, catalog, Whitechapel Art Gallery, Londra, 1990.

Gormley, Antony (n. Londra, 1950). Sculptor englez. A studiat la: Trinity College, Cambridge, 1968-1970; Central School of Art and Design, 1973-1974; Goldsmith's College, University of London, 1974-1977; studii postuniversitare la Slade School of Fine Arts, 1977-1979. Participă la expoziţiile: „Nuove Immagine”, Milano, 1980; Bienala de la Veneţia, 1982, 1986; Bienala de la São Paulo, 1983-1984; „An International Survey of Recent Painting and Sculpture”, New York, 1984; „Perspective on Contemporary Art”, Tokyo 1984; „Mitographie: Luoghi Visibili/Invisibile del Arte”, Ravenna, 1987; Documenta din Kassel. 1987. Distincţii: Turner Prize, 1994; Bernhard Heillige Award for Sculpture, 2007. Într-o lume în care nu o dată realitatea se pierde sub jocul unor căutări dintre cele mai diverse, apariţia obsedantă a figurii umane are o deosebită forţă. Silueta umană este văzută populând cele mai diferite locuri din galerie, locuri neconvenţionale. Reduse la un foarte obişnuit modul, figurile surprind prin insistenţa cu care apar în imagine. Uneori figurile par să acopere întreaga suprafaţă, într-un fel de groază de vid, omul devenind o realitate conceptuală[*].

Când apelează la modalităţile abstracte*, formele, controlate de geometrie, sunt distribuite în spaţiu după principii dinamice.

Gounaropoulos, Yorgos (n. Sozopolis, 1890 – m. Atena, 1977). Pictor grec. Fiu de pescari dintr-o aşezare de pe malul bulgăresc al Mării Negre – antica Apollonia. Studiază la Academia de Arte Frumoase din Atena şi, în perioada 1916-1923, la Academia Julian şi Grande Chaumière din Paris. La Paris ia parte la Salonul Naţional, Salonul de Toamnă şi la Salonul Independenţilor. Distins cu Premiul Guggenheim, 1958. Revenit după studii în Grecia, artistul trezeşte interesul iubitorilor de artă, provocând dispute privitoare la modernitatea lucrărilor sale, caracterizate mai ales de aspecte suprarealiste*. Tablourile sale vădesc predispoziţia şi puterea de a visa. Acest lirism întemeiat pe ambiguitatea motivelor furnizate de experienţă şi de vis este transcris de cele mai multe ori într-o gamă de culori reci, cu prezenţa insistentă a albastrului rece şi elegiac. În masele transparente de culoare apar accente grafice libere, pline de forţă, preluând adeseori sarcina formativă, sugestia motivelor, pe fondul fluid al maselor de culoare.

Grabar, Igor Emmanuilovici (n. Budapesta, 1871 – m. Moscova, 1960). Pictor şi istoric de artă rus. După studii de drept la Universitatea din Sankt-Petersburg (1889-1893) a urmat Academia de Arte Frumoase din acelaşi oraş (1894-1896), sub îndrumarea pictorilor I. Repin* şi P. Cistiakov, specializându-se apoi în atelierul lui Anton Ažbe, la München (1896-1901). A fost membru al Asociaţiei Mir iskusstva*, al Uniunii Artiştilor Ruşi (1903-1023) şi al OMH (Asociaţia Artiştilor din Moscova, 1928-

1929). Activează ca profesor la Universitatea din Moscova (1926-1946), Institutul de Artă din Moscova (1926-1946), Academia de Artă şi Institutul Repin de Pictură, Sculptură şi Arhitectură (1943-1946). Director la Galeria Tretiakov (1913-1925), fondator şi director al Centrului de Stat pentru Restaurări (1918-1930), fondator şi director al Institutului de Istoria Artei al Academiei (1944-1960). Într-o zi, în atelierul său – o veche biserică dezafectată – are revelaţia picturii medievale ruseşti, de factură bizantină. Este autorul a numeroase studii privind arta veche şi modernă din Rusia (*Istoria artei ruse*; *Serov*; *Repin* etc.). Ca pictor, a realizat peisaje, portrete, naturi moarte, compoziţii istorice. El se înscrie în tradiţia lirismului rus de la sfârşitul secolului al XIX-lea (Levitan* ş.a.), căruia îi adaugă un plus de patetism, de forţă a percepţiei. În general riguros compuse, pânzele sale trăiesc prin coloritul viu, cu tuşe largi, ce păstrează puritatea senzaţiilor.

Bibliografie: Igor Grabar, *Istoria russkogo iskusstva*, 5 vol., Moscova, 1910, 1912; O. Podobedova, *I.E. Grabar*, Moscova, 1964.

Graevenitz, Gerhard von (n. Schilde, 1934 – m. Habkern, 1983). Pictor german. Studiază la Universitatea din Frankfurt (1955-1957), Academia de Artă din München (1957-1961), cu Ernst Geitlinger. Face cunoştinţă cu Albers*, la München (1959), şi Bill*, la Ulm (1960). Editează ziarul *Nota* (1959-1960) şi dirijează Galeria Nota (1961). La Paris, în 1961, ia parte la formarea grupului Nouvelle Tendance. Profesor la Academia de Artă din Kassel (1969), Academia de Televiziune şi Film din München (1970), Academia de Artă din Nürnberg (1970). Participă la

expoziţiile: „Noile tendinţe”, Belgrad şi Zagreb, 1961, 1963, 1965; „Antipictura”, Anvers, 1962; „Nouvelle Tendance”, Paris, 1964; „Ochiul sensibil”, New York, 1965; „Direcţii în arta cinetică”, Berkeley, 1966; Carnegie International, Pittsburgh, 1967; Documenta din Kassel, 1969; Bienala constructivistă de la Nürnberg, 1969; Bienala de la Veneţia, 1970; „Kinetics”, Londra, 1970; „Lumină şi geometrie”, Cairo, 1976. Materialul din care se compune imaginea devine abstract* chiar şi în acele împrejurări când este sugerat de lumea concretă. Sub ochiul său analitic se dezvăluie părţile elementare ale realului – părţi reduse la un semn matematic, repetabil. Pe artist îl preocupă relaţiile şi permutările dintre astfel de elemente, cu alte cuvinte, mişcarea prin care ele există. Obiectul studiului său optic* şi cinetic* apare adeseori în deschideri circulare aplicate pe suportul lucrării, ceea ce pare să anunţe o lentilă îndreptată spre micro- şi macrocosmos.

Bibliografie: *Gerhard von Graevenitz*, catalog, Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo, 1984; *Gerhard von Graevenitz. Eine Kunst jenseits des Bildes*, catalog, Staatliches Museum Schwerin, Ostfildern, 1994.

Graffiti (de la it. *graffito*). Mişcare social-artistică apărută la începutul anilor 1970 în Statele Unite şi extinsă apoi în întreaga lume. În 1970, în mai multe puncte din metroul din New York apare scrisă cu spray-uri colorate inscripţia „Taki 183”, care trezeşte, spre stupoarea autorităţilor, un adevărat val de caligrame ce inundă zidurile, ramele şi uneori ferestrele metroului. Astfel de „tags”, în fapt un amestec de litere, cifre, înflorituri grafice, semne recognoscibile sau nu, sunt opera

unor foarte tineri membri ai minorităţilor etnice, pentru ca apoi fenomenul să se generalizeze. Ele sunt o formă de revoltă spontană împotriva unui oraş saturat de elementele unei culturi care îi refuză, un mod de a-şi clama libertatea, de a-şi pune, în fluxul realităţii oraşului, o amprentă inconfundabilă, o semnătură, un inedit semn de proprietate, un reper mnemotehnic. Această încercare de personalizare a ambianţei trezeşte, în ciuda ostilităţii edililor, interesul unui mare număr de artişti – dintre care se vor afirma personalităţi ca Basquiat* şi Haring* – şi, cum era de aşteptat, al galerişilor şi negustorilor de artă, care văd în oferta străzii o neaşteptată sursă de venituri. Graffitiştii se adaptează rigorilor tehnice ale tabloului, ale lucrării mobile, ce poate fi dusă în galerii, muzee sau colecţii private, aducând în dezbaterile privind imaginea plastică semnificaţiile acestei scriituri aflate la dispoziţia oricărui individ. De altfel, în anii imediat postbelici, de afirmare a artei informale* şi abstracte*, exista şi la nivelul artei culte atracţia pentru grafitare (Dubuffet*, Pollock*, Tobey,* lettrism*), caligrafiile ce se substituiau imaginii tradiţionale fiind adoptate pentru puterea lor de expresie, pentru surpriza formală şi pentru angajarea specială a teritoriului imaginarului. Odată cu absorbţia operată de sistemul comercial, Graffiti îşi pierde din importanţă, din fulminanta afirmare de la început, interesând în continuare cercetătorii evoluţiilor unei societăţi marcate de standarde şi clişee împotriva cărora se ridică cunoştinţele marginalizate (colective şi individuale), pentru reinstaurarea valorilor populare, accesibile, acuzate de limbajele reclamei, ale benzilor desenate, în general ale consumului şi manipulării. Este o atitudine care reia, intuitiv şi spontan, angajamentul similar al reprezentanţilor pop-art* din anii 1960.

Bibliografie: P. Bianchi (ed.), *Graffiti*, Basel, Boston, Stuttgart, 1984.

Graubner, Gotthard (n. Erlbach, 1930 – m. Neuss, Renania de Nord – Westfalia, 2013). Pictor german. Studiază la Academia de Artă din Berlin (1947-1948) şi la Academia de Artă din Düsseldorf (1954-1959). Profesor la Academia de Artă din Hamburg (1965-1969) şi la Academia de Artă din Berlin (din 1969). Participă la expoziţiile: „Noile tendinţe”, Haga, 1962; „Avangarda europeană”, Frankfurt, 1963; „Grupul Zero”, Washington, 1965; „Lumină, Mişcare, Culoare”, Nürnberg, 1967; Documenta din Kassel, 1968; Bienala de la São Paulo, 1971; „Empirica”, Rimini şi Verona, 1975. Culoarea nu este înţeleasă în dependenţă de o formă (cum putea sugera seria sa „Perne”), ci este tratată ca o identitate de sine stătătoare, cu un destin anume în tabloul câmp vizual. Ca şi în mediul natural, culoarea din compoziţii se difuzează lent, creându-se zone incerte la întâlnirea dintre marile mase de lumină sau întuneric. Ceea ce realizează pictorul nu sunt construcţii optice* sau cinetice* care solicită într-un anumit fel ochiul, ci „peisaje” cosmice care promit clipe de meditaţie.

Bibliografie: Dietrich Helms, *Gotthard Graubner*, Recklinghausen, 1974; *Gotthard Graubner*, catalog, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, 1987; E.-G. Güse, *Gotthard Graubner – Malerei*, catalog, Saarland Museum, Saarbrücken, Stuttgart, 1994.

Graur, Teodor (n. Pogăceaua, Mureş, 1953). Artist media român. A absolvit în 1976 Institutul de Arte Plastice „N. Grigorescu” din

Bucureşti. Participă la expoziţiile: Festivalul de la Cagnes-sur-Mer, 1990; „Dagegen Verbotene Ostkunst (The Forbidden Art from the East) 1948-1989”, Viena, 1992; „Erste Schritte” (Primii paşi) 2, Stuttgart, Bonn, Berlin, 1993; Bienala de la São Paulo, 1994; Bienala de la Istanbul, 1995; Bienala de la Veneţia, 1997. Este prezent la numeroase manifestări multimedia. Grupându-şi lucrările în cicluri – „Speaking to Europe”, „Star – Made in Romania”, „Art and Democracy”, „The Museum”, „Art of Travel” –, artistul abordează cu umor şi cu profundă înţelegere mecanismele mitizării/demitizării, problemele grave ale societăţii comuniste şi postcomuniste, proiectul (nostalgie şi duritate realistă) al emigrării, situaţia marginalilor sociali, de la declasaţi la artişti. Tensiunea etnocentrism/ cosmopolitism, aspiraţia obstinată spre integrarea europeană. Membru al grupului Euroartist, practică împreună cu Olimpiu Bandalac* un mod original de apropriere (vezi *Appropriation*), în acţiunile transpuse fotografic, în care se includ ca actanţi, substituindu-se personajelor din opere de artă celebre. Creaţia sa complexă este însoţită de texte-program sau texte-comentariu, caracterizate de acelaşi spirit de observaţie intransigent, tăios şi ironic, sinteză de conceptualism* şi neoavangardism. (Vezi fasciculul III, planşa 8)

Bibliografie: Teodor Graur, *Studio 498 – A Project*, Bucureşti, 1999; Alexandra Titu, Călin Dan, *Teodor Graur. Star-Made in Romania*, Bucureşti, 2001.

GRAV (Groupe de Recherche d’Art Visuel – Grup de cercetări în artă vizuală). Grup desprins din Centre de Recherche d’Art Visuel din Paris, cuprinzând şase artişti: Garcia Rossi, Julio Le

Parc, François Morellet*, Francisco Sobrino, Joël Stein, Yvaral. Activ în perioada 1960-1968, GRAV îşi propune să depăşească convenţiile tradiţionale ale reprezentării, ale suprafeţei pictate, pentru a pune în valoare noile situaţii ale percepţiei şi expresiei vizuale, în condiţiile tehnologice ale acestui timp. Artiştii grupului cercetează aspectele luminii, ale reflexiei, tensiunile dinamice ale noilor materiale – mase plastice, neon etc. –, care compun mediul de existenţă modern, în care elementele artificiale se dezvoltă în dauna celor naturale. Efectele cinetice* şi optice* sunt urmărite în funcţionarea lor firească, dincolo de cadrele tradiţionale ale tabloului, de care un artist ca Vasarely* li se pare încă legat. Grupul parizian participă la Documenta din Kassel, 1964, la „Lumière et mouvement”, Paris, 1967, la principalele manifestări dedicate luminii, mişcării şi mutaţiilor din domeniul limbajelor vizuale.

Bibliografie: *GRAV*, Museum am Ostwall, Dortmund, 1968.

Graves, Morris (n. Fox Valley, Oregon, 1910 – m. Loleta, California, 2001). Pictor american. Din 1928, îmbarcat ca marinar, călătoreşte în Orient. Cutreieră de asemenea prin SUA, stabilindu-se pentru un timp la Beaumont, Texas, unde face primele sale picturi. Studiază la Muzeul de Artă din Seattle (1933), lucrând apoi (1936-1937) în cadrul Planului Federal pentru Artă. Alături de contactul cu arta orientală, hotărâtoare pentru evoluţia artistului va fi întâlnirea, în 1938, cu Mark Tobey*, „înţeleptul din Seattle”, care îi va stimula înclinaţia spre ideograme, spre semnele cu valoare simbolică din perioada numită „scriere albă” a lui Graves. Treptat, semnele dispuse în cheie decorativă încep să capete tot mai bogate încărcături

lirice. Tentaţia figurativului îl face să construiască din elemente întâlnite în experienţa cotidiană tablouri cu o pregnantă tensiune spirituală, rezultată din sublinierea aspectelor metafizice ale reprezentării (ciclul „Şarpele şi luna” etc.).

Bibliografie: *Morris Graves: A Retrospective*, catalog, Museum of Art, Eugene, Oregon, 1966.

Graves, Nancy (n. Pittsfield, Massachusetts, 1939 – m. New York, 1995). Pictor şi sculptor american. A studiat literatura engleză la Colegiul Vassar şi artele plastice la Şcoala de Artă şi Arhitectură Yale (1961-1964). În 1965, pe baza unei burse Fulbright, studiază la Paris, iar în 1966 la Florenţa. Până în 1971, lucrările sale vădesc interesul pentru anatomie, făcând cercetări asupra fosilelor şi fiinţelor vii. De remarcat sunt, din această perioadă, seriile de cămile realizate din lemn, oţel, pânză, materiale plastice, piele, ceară etc. („Cămilă I-VIII”, 1969). Evocarea atât de directă a realului indică o apropiere de ideile artei pop*. De la începutul deceniului al optulea, artista se consacră îndeosebi picturii, folosind acuarela, acrilicul, guaşa, cerneala şi uleiul. Culorile sunt aşternute direct, sub controlul emoţiei, în aşa fel încât suprafaţa tabloului pare acoperită într-o improvizaţie continuă, ascunzându-se cu grijă efortul ordonator. Tuşele libere, spontane, întreţin jocul fanteziei şi bucuriei în spectacolul unei naturi în plină lumină (*Privire geologică*, 1972; *Antarctica*, 1972; *Palimpsestul de la Fairy Rock*, 1974 etc.).

Bibliografie: D.B. Balke, *Nancy Graves: Painting, Sculpture, Drawing*, catalog, Vassar College Art Gallery, Poughkeepsie, New York, 1986; E.A. Carmean, Jr., *The Sculpture of Nancy Graves: A*

Catalogue Raisonné, Fort Worth Art Museum, New York, 1987; D. Yager, *Nancy Graves: Recent Works*, catalog, Fine Art Gallery, University of Maryland, 1993.

Greco, Emilio (n. Catania, 1913 – m. Roma, 1995). Sculptor italian. După ce lucrează o vreme în atelierul unui sculptor de monumente funerare din Palermo, se înscrie la Academia de Arte Frumoase din acelaşi oraş. Lucrează ca profesor de sculptură la Academia de Arte Frumoase din Napoli. Participă la expoziţiile: Cvadrienala de la Roma, 1952; Bienala de la Veneţia, 1956; Bienala de la São Paulo, 1957; „The Contemporaries”, New York, 1961 etc. A câştigat concursul pentru *Monumentul Pinocchio* şi Premiul Municipalităţii din Veneţia. Pe filiera sculpturii figurative a unor artişti ca Martini* sau Manzu*, artistul realizează o amplă serie de portrete şi lucrări statuare ce se disting prin puritatea formei, printr-o aspiraţie spre armonie şi frumuseţe. Formele pline, închise în curbe elegante, subliniază calmul şi forţa meditativă de pe chipurile personajelor sale.

Bibliografie: Bernhard Degenhart, *Emilio Greco*, Berlin, Mainz, 1960; Fortunato Bellonzi, *Emilio Greco*, Roma, 1962.

Grecu, Mihail (n. Faraoani, Odessa, 1916 – m. Chişinău, 1998). Pictor din Republica Moldova. A studiat la Academia de Arte Frumoase din Bucureşti (1937-1940), apoi la Institutul de Artă din Chişinău, în 1947. Bun observator al spectacolului diurn al realităţii, pictorul evocă atmosfera vechilor târguri moldoveneşti, încărcate de mişcare şi culoare, precum şi aspecte ale străzilor cu o arhitectură nouă. Există în coloritul

său un anumit patetism, o înclinare spre tonurile vii, strălucitoare, ce par împrumutate din ornamentica ceramicii şi a textilelor populare. În peisaje, naturi moarte şi compoziţii, el prelucrează într-un mod personal tradiţiile, punând accentul pe cromatică şi pe rigoarea compoziţională. Eliberate de constrângerile figuraţiei, tuşele şi masele de culoare închid în sine întregul zbucium al parcursului biografic, căutând să descopere, printre atâtea insinuări ale haosului, principiile ordinii, ale raţionalului. Astfel de tensiuni răspund nu numai pericolelor imediate din spaţiul său de existenţă, dar ni se par şi un răspuns dintr-o perspectivă profund umanistă la ecourile deconstructive ce sosesc de pe scena artistică a lumii.

Bibliografie: Ludmila Toma, *Mihail Grecu*, Chişinău, 1997; Alexe Rău, Svetlana Miron (eds.), *Mihail Grecu. Biobibliografie*, Chişinău, 2006.

Greko, Mikel Temo (n. Korça, 1962). Pictor albanez. A absolvit în 1986 Academia de Arte Frumoase din Tirana. Secretar din 1986 a Asociaţiei Pictorilor Independenţi. Expune în numeroase expoziţii, printre care se remarcă selecţiile prezentate la Korça, Tirana, Annecy, Atena, Janina şi Velika Gorica. O umanitate simplă, descoperită fără efort în realităţile cotidiene, dar care în experienţa apusului pare ocultată de varii experimente formale. În lucrările sale, figura umană, păstrând valori fixate în decursul veacurilor, întâlneşte uneori o dimensiune sacră, purtând însemnele picturii bizantine.

Grigore, Vasile (n. Bucureşti, 1935 – m. Bucureşti, 2012). Pictor român. Absolvent, în 1959, al Institutului de Arte Plastice „N.

Grigorescu” din Bucureşti, unde apoi ajunge profesor. Distincţii: Premiul pentru pictură al Uniunii Artiştilor Plastici, 1963; Premiul Ion Andreescu al Academiei Române, 1966. Încă de la operele de debut – peisaje inspirate de Bărăgan –, pictorul îşi îndreaptă cercetările în două direcţii: reducerea la esenţial a materialului figurativ şi sporirea treptată a sarcinii expresive a suprafeţelor de culoare. De la peisajele cu ciulini, în care asprimea motivului se îmbină cu o nedisimulată tensiune lirică, evoluează spre un tip de compoziţie – naturi moarte, nuduri etc. – în care formele plastice sunt rupte de un şoc energetic interior. Spontan, cu o anumită francheţe a mărturisirii, pictorul practică o liberă transcriere a stărilor sufleteşti, lăsând ordonarea tuşelor şi a suprafeţelor de culoare pe seama intuiţiei, cultivate în anii de formaţie de studiul legilor de construcţie plastică. În 2003 inaugurează în Bucureşti Muzeul „Vasile Grigore”, care îl reprezintă în calitate de pictor şi colecţionar de artă.

Bibliografie: Marin Mihalache, *Vasile Grigore*, Bucureşti, 1969; *Vasile Grigore. Pictor şi colecţionar de artă*, album, Bucureşti, 2005.

Grigorescu, Ion (n. Bucureşti, 1945). Artist român. A absolvit în 1969 Institutul de Arte Plastice „N. Grigorescu” din Bucureşti. Participă la: Bienala de la São Paulo, 1982, 1994; Third Eye Gallery, Glasgow, 1990; Stedelijk Museum, Amsterdam, 1991-1992; „Dagegenkunst”, Austria, 1992; „Art et Tabac”, Roma, 1993; Milano, 1993; New York, 1994; Bienala de la Veneţia, 1997. A realizat happening*/performance*; „Mahlzeit für eine tote Kultur”, Viena, 1992; „Animalitate, societate, divinitate”, Veneţia, 1993. Este autorul mai multor filme de artist.

Reprezentant al noului realism, adânceşte problema eului, ca un complex de întâlnire între corporal şi dimensiunea spirituală, în dubla ei ipostază – imediată şi transcendentală. Abordează cu o maximă simplitate, în maniere poveriste (vezi *Arte povera*), o vastă problematică culturală, căutând convergenţele dintre filosofia orientală, mitologia greacă, tradiţia iudaică şi revelaţia creştină, în contextul ideatic şi existenţial al gândirii postmoderne. Uneori angajamentul său este politic, alteori comentariul vizează zone mai profunde ale existenţei omului actual. Practică în aceeaşi măsură pictura, fotografia, filmul, arta video, body-art*, ca spectacol şi ca punct de pornire pentru fotografie şi peliculă video, performance sau instalaţie*. Sintetizează într-un mod foarte personal resursele expresionismului*, în interferenţa cu elemente de realism, bad painting*, poverism şi ascetism bizantin. Eclectismul său teoretic este subsumat unei tenace şi incisive tensiuni spre autocunoaştere, ca unică modalitate de investigare a realităţii. (Vezi fasciculul II, planşa 43)

Bibliografie: *Ion Grigorescu. Peintre à Bethonvilliers. Prologue et ses invités*, Bethonvilliers, 2007; *Ion Grigorescu. Catalogue de l’exposition* „Les Promesses du Passé”, Centre Georges Pompidou, Paris, 2010.

Grigorescu, Lucian (n. Medgidia, 1894 – m. Bucureşti, 1965). Pictor român. Studiază la Academia de Arte Frumoase (1912-1915 şi 1918-1920) cu G.D. Mirea* şi Gabriel Popescu. Îşi continuă formaţia la Roma (1921-1923) şi Paris (1924), Grande Chaumière şi Academia Ranson, în atelierul lui Bissière*. Pe un drum urmat adesea de artişti, începând cu reprezentanţii

impresionismului*, călătoreşte spre sudul Franţei, lucrând între 1927 şi 1939 la Cassis, fascinat de lumina intensă, de culorile proaspete ale regiunii. Participă la expoziţiile organizate de Tinerimea Artistică*, Grupul nostru, Arta* etc. Pictorul pe care criticul N. Argintescu-Amza îl considera, în monografia ce i-a consacrat-o, „unul dintre cei mai interesanţi, mai complecşi şi mai personali postimpresionişti în cadre mondiale” rămâne credincios elanurilor sale dintâi, dăruindu-se cu o nedisimulată plăcere lucrului în *plein air.* Trăind cu patetism miracolul inepuizabil al unei naturi exuberante, scăldată, vitalizator, de soare şi de apele Mediteranei, artistul dezvoltă, departe de propunerile spectaculoase, „de ultimă oră” ale Parisului sau ale altor centre europene, idealurile devenite clasice ale impresionismului*. Pe aceasta direcţie resimte şi ecouri din creaţia lui Paul Cézanne*, deschizător de noi orizonturi pentru arta secolului XX. Stabilind legături profunde cu realitatea, pictorul refuză s-o descrie în concreteţea ei (îi place să citeze cuvintele lui Nicolae Grigorescu: „Cine va picta un costum cu toţi nasturii îşi poate face o admirabilă firmă de croitor, dar nu este pictor”), trecând-o prin filtrul sensibilităţii sale. Colorist de rară vocaţie, el realizează o serie de peisaje pline de lumină, de sevele vegetalului triumfător. Această vivacitate ţine însă de acuitatea receptării, ea nu prezintă accentele violente, contrastante, dure chiar, ale fovismului* sau expresionismului abstract*. Între peisajele sale remarcăm – simptomatic pentru un postimpresionist – *Catedrala Notre-Dame*, precum şi *Peisaj cu vapor*, *Peisaj din Cassis*, *Balcic*, *Turnul Bărăţiei*, *Peisaj din Dubrovnik*, *Aspect bucureştean* etc. Este preocupat, de asemenea, de figura umană, tratată cu aceleaşi modalităţi picturale de natură statică. Pentru orientarea sa realistă ni se

par semnificative afirmaţiile dintr-un interviu acordat în 1959 revistei *Contemporanul*: „Nu vreau să fac alegorie; socot că acest nivel perifrastic de exprimare este desuet, depăşit, pentru că e convenţional ca sens şi discursiv ca expresie plastică”.

Bibliografie: Nicolae Argintescu-Amza, *Lucian Grigorescu*, Bucureşti, 1969.

Grigorescu, Nicolae (n. Pitaru, Dâmboviţa, 1838 – m. Câmpina, Prahova, 1907). Pictor român. După o timpurie ucenicie (1848-1850), în atelierul pictorului ceh Anton Chladek, la Bucureşti, execută icoane pentru bisericile din Băicoi (1853) şi Căldăruşani (1854-1856) şi picturi murale pentru bisericile Zamfira (1857) şi Agapia (1858-1861). La intervenţia lui Mihail Kogălniceanu, care îl întâlneşte pe artist la Agapia, primeşte în 1861 o bursă de la Ministerul Moldovei pentru a studia la Paris. Între 1862 şi 1863 frecventează atelierul lui Sebastian Cornu, unde este coleg cu Renoir*. Face cópii la Luvru după pânzele lui Gericault, Rubens, Rembrandt ş.a. În cursul verilor, până în 1869, lucrează la Barbizon şi în alte locuri din preajma Parisului, în atmosfera cultului pentru pictura în *plein air*, ce pregăteşte apropiata afirmare a impresioniştilor*. Expune la raionul parizian (din 1868), la Expoziţiile artiştilor în viaţă din Bucureşti (începând cu 1870) şi la expoziţiile organizate (din 1873) de Societatea Amicilor Belelor-Arte. În anii 1873-1874 face o călătorie de studii în Italia, Austria, Grecia şi Constantinopol. Ia parte, ca pictor de front, la războiul de independenţă din 1877-1878, făcând numeroase desene ce vor sta la baza unor compoziţii. Din 1879 până în 1890 lucrează îndeosebi în Franţa, fie în Bretania, la Vitré, fie în atelierul său din Paris. Revenit în ţară,

deschide mai multe expoziţii personale la Ateneul Român (1891, 1895, 1900, 1901, 1902, 1904). Construieşte o casă la Câmpina, devenită apoi muzeu. Este primul dintre fondatorii picturii române moderne – urmat curând de Andreescu* şi Luchian* – şi numele său devine un simbol pentru tinerele generaţii de artişti care, în primele decenii ale secolului XX, căutau să identifice şi să aducă în lumină valorile profund definitorii ale spiritualităţii româneşti. În portrete (*D. Grecescu*; *Carol Davilla*; *Andreescu la Barbizon*), autoportrete, compoziţii inspirate de experienţa participării la războiul de independenţă (*Atacul de la Smârdan*; *Roşior călare*, scenele cu prizonieri turci), în seria de „Care cu boi", în peisajele realizate în ţară sau în timpul călătoriilor în străinătate (*La Posada*; *Pescăriţă din Granville*; *Răspântie în oraş la Vitré*; *Bătrâna din Brolle*; *Bordei în pădure*; *Peisaj de toamnă*) se impun aspecte ale unui stil şi ale unei viziuni inconfundabile. Exerciţiul lucrului în aer liber aduce paletei sale luminozitate, iar modului de construcţie plastică o inedită îmbinare între rigoare şi spontaneitate. Realul asupra căruia îşi îndreaptă atenţia pictorul îşi păstrează, în datele esenţiale, configuraţia, dar acest lucru se produce în „geometria secretă" a compoziţiei, pentru că la suprafaţă se face simţit jocul incidenţelor, energia tuşelor care învolburează pasta. Această plăcere a înregistrării concretului aflat sub fluxul schimbător al luminii îl menţine pe artist într-un permanent interes faţă de ansamblul lumii vizibile, căreia nu-i exploatează elementele pitoreşti, ci îi subliniază doar valorile în contextul ambianţei devenite familiare. (Vezi fasciculul I, planşa 15)

Bibliografie: G. Oprescu, Remus Niculescu, *Nicolae Grigorescu, anii de ucenicie*, Bucureşti, 1956; Ionel Jianu, V. Beneş, *Mărturii despre Nicolae Grigorescu* (antologie critică), Bucureşti, 1957;

Barbu Brezianu, *Nicolae Grigorescu*, Bucureşti, 1959; George Oprescu, *Nicolae Grigorescu*, 2 vol., Bucureşti, 1961-1962; Mircea Popescu, *Nicolae Grigorescu,* Bucureşti, 1962; G. Oprescu, *Nicolae Grigorescu, maturitatea şi ultimii ani*, Bucureşti, 1970; Vasile Varga, *Nicolae Grigorescu*, Bucureşti, 1973.

Grigorescu, Octav (n. Bucureşti, 1933 – m. Bucureşti, 1987). Grafician şi pictor român. Studii la Institutul de Arte Plastice „N. Grigorescu” din Bucureşti (1952-1958). Participă la: Bienala Tineretului de la Paris, 1965; Expoziţia „Nonabstractă” de la Tokyo, 1965; Bienala de la Veneţia, 1968; Festivalul de la Cagnes-sur-Mer, 1969; Festivalul de la Edinburgh, 1971. Distincţii: Premiul Ion Andreescu al Academiei Române, 1966; Marele Premiu al Uniunii Artiştilor Plastici din România, 1969. Concepţiile artistului ne apar cel mai clar concretizate în pictura şi în grafica sa, în care fondul alb (sau monocrom) asigură un spaţiu deschis permanentelor reluări ale ansamblului expresiv. În acest câmp infinit, dar supus simţurilor, desenul constituie amprenta sensibilităţii care-şi caută o structură. Modelul de la care pleacă artistul în construirea imaginilor sale este realitatea obiectuală plus repertoriul de forme împrumutate din orizontul cultural. Imaginea realizată de linia sobră şi „sonoră” este un comentariu direct la ceea ce se întâmplă cu fiinţa artistului în clipa elaborării lucrării. Artistul desenează elementele unei fabule şi aşterne în spaţiul rămas liber cuvintele prin care îşi trăieşte opera (*Ascultând foşnetul*). Fără să aibă prejudecata evitării contaminării literare, urmăreşte, dimpotrivă, o sinteză între limbajul vizual şi anecdotică (*Nor destrămat*; *Visuri*).

Chipurile umane apar degajate din hăţişurile liniilor. Caligramele ilizibile, în orice caz greu de descifrat, sunt purificate de luciditate, de exigenţa discursului plastic. Culoarea accentuează muzicalitatea compoziţiilor, întregind confesiunile, raportul său cu lumea. Este evidentă apropierea de fresca şi xilogravurile din arta populară românească şi lecţia coloriştilor veneţieni. Contururile păstrează acidul grafic, topindu-se în zonele de culoare. O luminozitate deosebită a fiecărui ton aduce pânzelor sale un aer senin, o exuberanţă calmă.

Bibliografie: Ion Frunzetti, „Octav Grigorescu”, în *Enciclopedia Universale SEDA della Pittura Moderna*, vol. 3, Milano, 1985; *Octav Grigorescu: Ölbilder, Aquarelle*, Galerie Ernst Michael Winter, Hamburg, 1996.

Gris, Juan (n. Madrid, 1887 – m. Boulogne-sur-Seine, 1927). Pictor spaniol. Studiază la Şcoala de Arte şi Meserii din oraşul natal (1902-1904). Ia lecţii de pictură cu José Moreno Carbonero (1904-1906). În 1906 soseşte la Paris, unde face cunoştinţă cu compatriotul său Picasso*, precum şi cu Apollinaire, Max Jacob ş.a. Îşi ia un atelier la „Bateau-Lavoir”. Se apropie de mişcarea cubistă* şi, urmând aceeaşi orientare raţionalistă, de grupul Section d’Or* (1912). La Collioure, în 1914, face primele *papiers collés* (vezi *Colaj*). Participă la expoziţiile: „Section d’Or”, Paris (1912), „Cubism and Abstract Art”, New York, 1936; Bienala de la Veneţia, 1950; „Les Sources du XX^{e} siècle”, Paris, 1960; „The Art of Assemblage”, New York, 1961. Pictorul pe care poetul Apollinaire îl numea în 1912 „demonul logicii” urmează în linii mari estetica orientării cubiste, dovedind o constantă

preocupare pentru a reda, în convenţiile celor două dimensiuni ale imaginii pictate, aspectele definitorii ale realităţii din imediata apropiere. Ca şi Braque*, el introduce adeseori litere şi cuvinte (împrumutate titlurilor de carte sau gazetă), ceea ce contribuie, odată cu alte elemente, la o mai directă „citare” a concretului în compoziţia plastică. Dintre lucrările ce exemplifică aceste preocupări se remarcă: *Natură moartă cu cană cilindrică*, 1911; *Omul cu pipă*, 1911; *Portretul lui Picasso*, 1912; *Micul dejun, 1914*; *Poeme în proză*, 1915; *Sticlă şi compotieră*, 1917; *Femeie în faţa ferestrei*, 1926. Admiraţia sa pentru modalităţile cubismului este susţinută de o permanentă nevoie de ordine şi claritate, ceea ce conferă lucrărilor sale rigoare şi exclude pulverizarea imaginii care ar putea decurge dintr-o excesivă analiză a formelor. (Vezi fasciculul I, planşa 44)

Bibliografie: Waldemar George, *Juan Gris*, Paris, 1931; Daniel-Henry Kahnweiler, *Juan Gris*, New York, 1947; James Thrall Soby, *Juan Gris*, New York, 1958; Juan Antonio Gaya-Nuno, *Juan Gris*, Paris, Barcelona, 1974; D. Cooper, M. Potter (eds.), *Juan Gris. Catalogue raisonné de l’œuvre peint*, 2 vol., Paris, 1977; C. Green *et al.* (eds.), *Juan Gris*, catalog, Whitechapel Art Gallery, Londra, 1992.

Grohar, Ivan (n. Spodnja Sorica, 1867 – m. Ljubljana, 1911). Pictor sloven. Se iniţiază în pictură cu M. Bradaška, în Kranj, şi cu S. Milanesi în Zagreb. În perioada 1892-1895 urmează o şcoală de desen în Graz. Anii 1896-1900 îi petrece între Sorica şi München, unde frecventează atelierul lui Anton Ažbe, şi face studii după clasici, la Alte Pinakothek. Revenit în 1900 la Ljubljana, participă împreună cu Rihard Jakopič* la activităţile

Societăţii Artistice Slovene şi ale Clubului Sava. În 1903 petrece câteva luni la Viena. Din 1904 îşi instalează atelierul la Škofja Loka, localitate în care pictau şi alţi reprezentanţi ai impresionismului* sloven, ca Jakopič şi M. Sternen. Participă la expoziţiile: „Artişti sloveni”, Ljubljana, 1900, 1902; Clubul Artistic Sava, Galeria Miethke, Viena, 1904; Clubul Sava, Varşovia, Cracovia, Ljubljana, 1908; „Wiener Secession”, Viena, 1905; „Imperial Royal Exhibition”, Londra, 1906; Pavilionul R. Jakopič, Ljubljana, 1909, 1910. Contactul cu climatul artistic münchenez şi vienez are loc într-un moment în care, în aceste medii artistice, cultul pentru desen, pentru forma atent construită integrează aspiraţii vizual-narative şi decorative venite, pe de o parte, din simbolism, iar pe de altă parte, din Jugendstil* şi Secession*. Din aceste curente artistice rămân ecouri ce colorează în mod specific esenţiala sa opţiune impresionistă. Lucrul în *plein air*, cu consecinţe specifice în planul mişcării şi luminii, al raporturilor cromatice, accentuează legătura dintre om şi peisaj, ce se oferă de fapt ca un unic subiect plastic. Evoluând la oarecare distanţă, spaţială şi temporală, faţă de focarele consacrate ale impresionismului, artistul urmează principii doctrinare, dând curs unei mai generale tendinţe de revenire la natură. În masa luminoasă ce cuprinde triumfătoare peisajul răzbate o notă melancolică – ecou în actualitate al originarei „grădini trădate”.

Bibliografie: Barbara Jaki *et al.*, *Ivan Grohar*, Ljubljana, 1997.

Gropius, Walter (n. Berlin, 1883 – m. Boston, Massachusetts, 1969). Arhitect german stabilit în SUA. Este cunoscut în egală măsură pentru opera sa de arhitectură şi pentru contribuţiile

teoretice, exprimate în programul Şcolii Bauhaus[*] şi în activitatea pedagogică de la Facultatea de Arhitectură de la Harvard. Studiază arhitectura la München (1903-1905), la Berlin (1905-1907), după care lucrează împreună cu Behrens[*]. Colaborarea cu Behrens, unul dintre fondatorii asociaţiei Deutscher Werkbund[*], contribuie la cristalizarea unei concepţii despre arhitectură ca instrument social. Primele sale creaţii vizează domeniul arhitecturii industriale. În proiectul pentru Uzinele Fagus, realizat împreună cu Hans Meyer în 1911 şi reluat, în 1914, pentru uzina model de la expoziţia Werkbund la Köln, putem remarca elemente ale unei estetici revoluţionare a spaţiului, care va caracteriza întreaga sa operă: antimonumentalitatea (pe care Argan o opune atât monumentalităţii clasice, cât şi monumentalităţii de tip nou a arhitecturii lui Le Corbusier[*] şi Wright[*]); articularea dinamică a spaţiului, o dinamică bazată nu pe metafora plastică a suprafeţelor oblice, ci pe desfăşurarea planului şi pe transparenţă; utilizarea planului ca valoare abstractă[*] pură; dematerializarea carcasei arhitecturale. În 1919 preia conducerea Şcolii de Arte Decorative şi a Academiei din Weimar, prin contopirea cărora fondează renumita Şcoală Bauhaus. Momentul e semnificativ pentru cariera sa, pentru evoluţia învăţământului artistic în lume, pentru arta secolului XX. Programa de învăţământ, elaborată împreună cu profesorii de la Bauhaus, personalităţi marcante ale vieţii artistice – Kandinsky[*], Klee[*], Feininger[*], Schlemmer[*], apoi Bill[*], Moholy-Nagy[*], Breuer[*] –, marchează un reviriment al învăţământului artistic şi exprimă o poziţie raţională şi democratică în raport cu arta, cu arhitectura şi urbanistica, definite în funcţie de existenţa socială. Din 1919 până în 1928, cât timp conduce

Bauhausul, la Weimar şi apoi la Dessau, activitatea lui Gropius se confundă cu interesele şcolii. Preocupările sale şi ale colaboratorilor săi ating problemele creativităţii, ale întâlnirii dintre industrie şi artă, ale funcţionalităţii (vezi *International Style*), serializării în arhitectură şi artele decorative. Construieşte aici primele modele de locuinţe prefabricate (idee pe care o reia în timpul emigraţiei în SUA, pentru locuinţele prefabricate din California). Construieşte grupul şcolar Bauhaus şi locuinţele profesorilor la Dessau (1924), într-un stil pe care Argan îl defineşte ca „pătruns de obsesia rigorii, de abstracţie formală, proiecte clare, planuri perfecte, structuri desenate, pentru o tramă rectangulară ideală a spaţiului". În 1927, împreună cu Erwin Piscator, proiectează un teatru total, cu structură dinamică. Conduce lucrările de urbanistică şi proiectează parţial ansamblurile de locuinţe de la Dammerstock şi Siemensstadt (1927-1928). Aici încearcă să rezolve dificultăţile legate de locuinţele economice, tipizate, ale aglomerărilor urbane industriale, unde esteticul se subordonează funcţionalului, dar trebuie să restituie locuitorilor o dimensiune a frumosului din care naturalul s-a retras. Aceste ansambluri de locuinţe vor deveni modele ale oraşelor industriale. În 1934 emigrează în Anglia, unde colaborează cu E. Maxwel Fry. Proiectează împreună laboratoarele de film pentru London Film Corporation, la Denham, locuinţe în Sussex şi Chelsea, două colegii (la Impington Village şi County College). Din 1937 se află în SUA, conducând Facultatea de Arhitectură de Ia Harvard. Colaborează un timp cu Marcel Breuer, dar înclinaţia acestuia spre un rafinament estetizant pune capăt colaborării, după ce realizaseră împreună o serie de vile, între care Vila Lincoln şi

Vila Gropius. Proiectează un oraş muncitoresc la New York şi, după expoziţia „Bauhaus 1919-1928” de la Muzeul de Artă Modernă din New York (1938), reia construirea locuinţelor din prefabricate în California. Credincios ideii muncii în echipă, fondează în 1945 The Architects Collaborative. Această echipă proiectează Junior High School la Attleboro (1948), Harvard University Graduate Center, la Cambridge (1949-1950), McCormick Office Building, Chicago (1953), unitatea de locuinţe Interbau Berlin (1957), clădirea Ambasadei americane din Atena (1961), Centrul comercial şi administrativ de la Back Bay. Orientează programul de învăţământ al Facultăţii de Arhitectură de la Harvard spre proiectarea şi planificarea urbană. Gropius rămâne pentru istoria arhitecturii unul dintre promotorii purismului (vezi *De Stijl*), ai stilului internaţional în cea mai exactă accepţie a termenului, unul dintre principalele lui idealuri fiind degajarea artei de tensiunile sentimentale şi istorice, pentru a le înlocui cu valori intelectuale şi cu o dimensiune socială de pe poziţiile democraţiei.

Bibliografie: Giulio Carlo Argan, *Walter Gropius e la Bauhaus*, Torino, 1951; Sigfried Giedion, *Walter Gropius: Work and Teamwork*, Stuttgart, Paris, New York, Londra, 1954; J.M. Fitch, *Walter Gropius*, New York, 1960; W. Nerdinger (ed.), *The Walter Gropius Archive: An Illustrated Catalogue*, I-IV, New York, 1990-1995.

Grosz, George (n. Berlin, 1893 – m. Berlin, 1959). Pictor şi grafician german. Studiază la Academia de Arte Frumoase din Dresda (1909-1912) cu Richard Müller, Robert Sterl şi Raffael Wehle şi la Şcoala de Arte şi Meserii din Berlin (1912- 1914) cu Emil Orlik. Aderă la mişcarea Dada* din Berlin (1918),

publicând împreună cu John Heartfield[*] şi Raoul Hausmann[*] revista *Der Dada* (Berlin 1919). În 1925 aderă la mişcarea Neue Sachlichkeit[*] (Noua obiectivitate). Profesor invitat la Liga Studenţilor în Arte, New York (1932). Lucrările sale sunt incluse în expoziţia „Arta degenerată” (1937) şi scoase din muzeele germane. Se stabileşte în SUA. Cofondator, alături de Maurice Sterne, al Şcolii Sterne-Grosz, New York (1933-1937). Profesor la Universitatea Columbia din New York (1941-1942). Revine la Berlin în 1959. Participă la expoziţiile: „Dada-Messe”, Berlin, 1920; „Neue Sachlichkeit”, Mannheim, 1925; „Pictura şi sculptura americană”, Chicago, 1938; „Arta în Europa în jurul anului 1918”, Strasbourg, 1968. Distincţii: Medalia de aur, Düsseldorf, 1930; Premiul Watson F. Blair, Chicago, 1931, 1940; Premiul Guggenheim, New York, 1937, 1940; Medalia Carol B. Beck, Philadelphia, 1940; Premiul Carnegie, Pittsburgh, 1946; membru al Academiei de Artă din Berlin, 1958; Medalia de aur, New York, 1959. Angajate politic, lucrările realizate în timpul primului război mondial sunt legate stilistic de futurism[*]. Contactul cu realităţile sociale îl face să se simtă solidar cu artiştii din Noua obiectivitate – grupare cu un explicit program realist. Ciclurile sale de gravuri şi picturile (portrete, compoziţii) aduc în prim-planul imaginii realităţile vremii sale. Este o artă militantă, pusă în slujba unor idealuri umane cărora le-a rămas consecvent de-a lungul întregii activităţi. Prin Grosz, expresionismul[*] german recuperează forţa de şoc a imaginii ce se referă direct la realitate.

Bibliografie: George Grosz, *A Little Yes and a Big No*, New York, 1946; U.M. Schneede, *George Grosz. Leben und Werk*, Stuttgart, 1975; *George Grosz: Die berliner Jahre*, catalog, Hanovra, 1988; I. Kranzfelder, *George Grosz 1893-1959*, Köln, 1993; P.-K. Schuster

(ed.), *George Grosz. Berlin-New York*, catalog, Neue Nationalgalerie, Berlin, München, 1994.

Grozdanov, Dimitar (n. Gheneral Toşevo, 1951). Artist şi critic de artă bulgar. A absolvit în 1978 Departamentul de Istoria Artei al Academiei de Artă din Sofia. Din 1992 este redactor-şef al revistei *Izkustvo/Art in Bulgaria*. În acelaşi an pune bazele Festivalului „Process-Space” din Balcic. Fondator, împreună cu Albena Mihailova, al grupului artistic Ma, activ între 1987 şi 1989. Adoptă modalităţi artistice neconvenţionale ca un răspuns polemic, radical, la constrângerile ideologice şi, în acelaşi timp, ca încercare de sincronizare cu fenomenul artistic universal, aflat într-un proces de deconstrucţie a limbajelor vizuale. La jumătatea anilor 1980 optează pentru implicarea fiinţei fizice în acţiuni (vezi *Acţionism*) care urmează cursul firesc al acestui mod de manifestare de tip body-art*, de la happening* (*Drumul*, 1986; *Invocatio*, 1988) la performance* (*Picioarele lui Dumnezeu*, 1989). Se arată interesat de integrarea în „acţiunile” actuale a unor gesturi şi atitudini arhaice, recurgând la semnificaţia unor entităţi elementare, cum sunt apa, focul şi aerul. În acest caz, mult mai importante decât captarea unor aspecte concrete ale fiinţei umane i se pare revelarea unor aspecte rituale, desprinse dintr-un inventar uitat şi reactualizat al practicilor existenţiale din cuprinsul civilizaţiei balcanice. După ce, în 1989, ia parte la înfiinţarea la Sofia a clubului Izkustvo v deistvie* (Arta în acţiune), un an mai târziu militează împreună cu colegii săi pentru crearea unei asociaţii artistice cu aceleaşi nume, o instituţie aptă să realizeze impactul social.

Grundig, Hans (n. Dresda, 1901 – m. Dresda, 1958). Pictor german. Se iniţiază în pictura decorativă cu tatăl său. Studiază la Şcoala de Arte şi Meserii (1920-1921) şi la Academia de Artă din Dresda (1922-1926). În 1930 ia parte la înfiinţarea Asociaţiei Artiştilor Plastici Revoluţionari din Germania (Asso). Începând cu anul 1934 este persecutat de regimul nazist; în 1940-1945 se află în lagărul de concentrare Sachsenhausen. Revine la Dresda (1946), unde este numit (în 1947) rector al Academiei de Artă. În deliberările frământărilor lăuntrice intervin tot mai des motive din ambianţa socială pe care artistul o observă cu o rară acuitate. Această deschidere spre spectacolul vieţii din jur face ca discursul pictural să adauge la iniţialele trăsături expresioniste* o serie de elemente suprarealiste*. Rezultă tablouri panoramice, cu ample desfăşurări de energii telurice, cosmice şi spirituale, în vârtejul cărora fiinţa umană îşi caută în chip dramatic izbăvirea. Deşi trimiterile la epoca trăită de autor sunt evidente, dramele capătă adeseori forţa de generalizare din pictura primitivilor germani.

Bibliografie: Hans Grundig, *Zwischen Karneval und Aschermittwoch*, Berlin, 1957; E. Frommhold, *Hans und Lea Grundig*, Dresda, 1958.

Grupa „Gradet” (Grupul „Oraşul”). Grup artistic bulgar, activ în perioada 1986-1991. Iniţiat de criticul de artă Filip Zidarov, grupul cuprinde artiştii Andrei Daniel, Bojidar Boiadjiev, Gredi Assa, Nedko Solakov* şi Vihroni Popnedelev. Alternativa pe care o caută membrii grupului vizează în general sistemul de valori tradiţionale, deşi atenţia lor se concentrează asupra formulelor academizante pe care le promovează în epocă orientările

estetice oficiale. Expoziţiile şi manifestările grupului au caracter neconvenţional, cuprinzând o sinteză de instalaţie*, body-art*, acţiune (vezi *Acţionism*) şi performance*. Ei îşi plasează meditaţiile în mediul urban, provocările pe care le lansează având încărcături artistice, politice şi sociale. Grupul realizează expoziţia „Oraşul?”, Sofia, 1988; „Turnul Babilonului” – o construcţie din metal, făcută în faţa Casei Humorului din Gabrovo, 1989; acţiunea „Cameleonul”, la Palatul Culturii din Sofia, 1990; expoziţia „Utopia”, Bonington Gallery din Nottingham, 1990; „Expoziţia din Mansardă”, într-un atelier de creaţie din Sofia, 1991. Galeria Gradet, pe care grupul o înfiinţează în 1989, a găzduit pentru prima dată în Bulgaria o expoziţie cu lucrări ale lui Christo*.

Grupa šestorice autora (Grupul celor şase artişti). Grup artistic de orientare conceptuală*, activ în perioada 1975-1981 la Zagreb şi format de Mladen Stilinović, Željko Jerman, Vlado Martek, Boris Demur, Sven Stilinović şi Fedor Vučemilović. După trei ani de la înfiinţare, grupul se prezintă drept Colectivul artistic Padroom. Activitatea grupului este pusă în valoare în expoziţiile: „Noua practică artistică în Iugoslavia 1966-1978” şi „Inovaţii în arta croată în anii ’70”, 1982. De la iniţialele preocupări conceptuale, membrii grupului dezvoltă un evantai de procese vizuale, aplicate în contextul materialelor tradiţionale, cărora li se adaugă montaje fotografice, colaje*, semne şi inscripţii lettriste*, manifestări de body-art*, ale artei video* etc. Cu astfel de experimente, ei organizează expoziţii-acţiuni în care se produce o sinteză a elementelor plastice, poetice, muzicale, filmice etc.

Gruppo N. Grup de orientare cinetică*, activ la Padova în anii 1959-1967, din care făceau parte Alberto Biasi, Ennio Chiggio, Toni Costa, Edoardo Landi şi Manfredo Massironi. Grupul dezvoltă idei de circulaţie în epocă – susţinute cu nuanţe locale de Zero Gruppe* din Düsseldorf, Manzoni*, Castelani, GRAV* din Paris, Gruppo T* din Milano etc. –, care propun abandonarea unei prea directe implicări emoţionale a artistului, în favoarea unei manifestări impersonale, ce ar putea avea şansa unei sporite posibilităţi de comunicare. Căile de realizare a acestei impersonalităţi le oferă lucrul în echipă, ca şi apelul la noi materiale şi tehnologii, cum ar fi mijloacele lumino-cinetice* şi arta programată (ce va cunoaşte curând o evoluţie specială, datorată folosirii în scopuri artistice a ordinatoarelor – vezi *Computer art*). Cu această opţiune, Landi analizează variaţiile în lumină ale formelor geometrice, Costa – alternanţele percepţiei vizuale, Chiggio – transparenţa şi reflexele luminii în masa sticlei, Massironi – surprizele „realiste” ale oglinzilor mişcătoare. Grupul participă din 1961 la manifestările „Nouvelle Tendance” din Zagreb şi, din 1962, la „Arte Programmata” din Milano. În 1983, grupului i se rezervă un loc important în expoziţia internaţională, consacrată artei programate, organizată de Lea Vergine, la Milano.

Bibliografie: Lea Vergine (ed.), *Arte programmata e cinetica, 1953-1963: l’ultima avanguardia*, Palazzo Reale, Milano, 1983.

Gruppo 70. Grup artistic italian format în mai 1963, la Florenţa, de Eugenio Miccini şi Lamberto Pignotti. Grupul apare în contextul dezbaterilor prilejuite de congresul internaţional „Artă şi comunicare”, în care se impune ideea

interdisciplinarităţii, a contaminărilor şi condiţionărilor dintre diferite limbaje. Mai vechi aspiraţii futuriste* chemau spre o sinteză a genurilor artistice – plastică, poezie, muzică. Membrii grupului vorbesc astfel despre „cuvântul-imagine”, ceea ce ne evocă manifestul „pictopoeziei”, lansat de Victor Brauner* şi Ilarie Voronca în revista *75 HP**, care apărea la Bucureşti în 1924. Programul grupului florentin vizează destinul discursului poetic în epoca exploziei mediatice şi va cunoaşte consacrarea în „poesia visiva” – concept ce se va afirma în etapa imediat următoare.

Gruppo T. Grup de orientare cinetică*, activ la Milano în anii 1959-1968, format din artiştii Giovanni Anceschi, Davide Boriani, Gianni Colombo, Garzia Varisco şi Gabriele De Vecchi. Ca şi alte grupări artistice din epocă – Gruppe Zero* din Düsseldorf, Gruppo N* din Padova, GRAV* din Paris etc. –, gruparea milaneză militează pentru o artă impersonală, pentru o creaţie degajată de „impurităţile” emoţionale, mult prea subiective ale expresionismului* abstract. Materia prin care vor să se exprime, individual sau colectiv, membrii grupului este furnizată de producţia industrială, de lumina artificială, de natură să stabilească o comunicare accesibilă spectatorului marcat de evoluţiile tehnologice ale vremii. Utilizarea unor astfel de materiale îi conduce pe artiştii acestei orientări spre meditaţii asupra ambianţei urbane, instituţionale sau domestice şi, pe această cale, la conceperea unor environments*. Grupul aderă în 1961 la manifestările „Nouvelle Tendance” din Zagreb şi „Arte programmata” din Milano, în 1962. În 1983 participă la expoziţia pe care Lea Vergine o

consacră, la Milano, artei cinetice şi programate (vezi *Computer art*).

Bibliografie: Lea Vergine (ed.), *Arte programmata e cinetica, 1953-1963: l'ultima avanguardia*, Palazzo Reale, Milano, 1983.

Grupul Celor Patru. Activ între anii 1926 şi 1933, Grupul Celor Patru era format din pictorii Dimitrescu, Şirato*, Tonitza* şi sculptorul Oscar Han. Grupul a deschis expoziţii anuale în perioada 1926-1930 şi în 1933, până la moartea lui Dimitrescu. Fără să-şi propună să urmeze o anumită orientare comună, membrii grupului rămân personalităţi distincte, intenţia lor fiind aceea de a se separa de manifestările oficiale, pe care le considerau prea convenţionale. Prin lungile perioade de lucru în mijlocul naturii – pe malul Mării Negre, la Balcic, de pildă –, cei trei pictori, fiecare în felul său, se înscriu într-o direcţie a peisagisticii, portretisticii şi compoziţiei, în care lirismul plin de savoare, trăind cu nedisimulată frenezie bucuria întâlnirii cu natura, este dublat de o severitate a organizării plastice a imaginii. (Vezi fasciculul II, planşa 9)

Bibliografie: Petre Oprea, *Societăţi artistice bucureştene,* Bucureşti, 1969.

Grupul 1.1.1. Grup de orientare constructivistă* şi cinetică*, înfiinţat la Timişoara de Cotoşman*, Bertalan* şi Flondor* şi activ în perioada 1966-1969. Elementul motor în procesul de apariţie a grupului îl constituie Cotoşman, care cunoscuse la Paris, la începutul anilor 1960, experienţele întreprinse de Groupe de Recherche d'Art Visuel (vezi *GRAV*) în domeniul mutaţiilor suferite în actualitate de limbajul vizual, într-un

moment în care modalităţile constructiviste, cinetice şi abstracte[*] întâlneau, în noile condiţii tehnologice, noi situaţii ale lumii, ale reflexiei şi noi materiale – neon, masele plastice etc. – care se adaugă celor naturale. În plus, fusese stimulat de spiritul de echipă ce se afirma în Europa: Zero Gruppe[*] în Germania, GRAV la Paris, Gruppo N[*], Gruppo T[*], Gruppo 70[*] în Italia etc. Propunându-şi o sinteză interdisciplinară, de tipul celor anunţate de Bauhaus[*], grupul solicită participarea artiştilor, inginerilor şi oamenilor de ştiinţă la efortul de remodelare estetică a spaţiului, multe dintre aceste idei concretizându-se în activitatea grupului Sigma[*], pe care Flondor şi Bertalan, împreună cu reprezentanţi ai unor diferite domenii artistice şi ştiinţifice, îl înfiinţează în 1970, la un an după stabilirea lui Cotoşman în Statele Unite. (Vezi fasciculul III, planşa 37)

Bibliografie: George Lecca, *Flondor, de la „111" + „Sigma" la „Prolog"*, Cluj-Napoca, 2005.

Grus, Jaroslav (n. Pardubice, 1891 – m. Praga, 1983). Pictor ceh. A studiat la Academia de Arte Plastice din Praga (1908-1912) sub îndrumarea lui Hanuš Schwaiger. Aderă la asociaţiile artistice Mánes (1918, Praga) şi Grupul 58 (1958). Deschide mai multe expoziţii în ţară şi în străinătate, multe dintre ele cu prilejul unor călătorii de documentare. Este distins cu titlurile Artist Emerit şi Artist Naţional. Pictează cu precădere peisaje, care constituie un inedit reportaj al contactului cu realitatea. Notaţia spontană, precizia observaţiei se reunesc într-o imagine plină de nerv. În ceea ce priveşte motivele reprezentate, Miloslav Bůžek scrie: „A inventa este pentru el o noţiune necunoscută,

neorganică. Artistul ne surprinde mereu prin obiectivitatea agresivă a picturii sale”. Grus se implică însă în tot ceea ce pictează, învesteşte linii şi suprafeţe cu forţă expresivă, cu o încărcătură emoţională de o remarcabilă acuitate.

Bibliografie: Blahoslav Černý, *Jaroslav Grus*, catalogul expoziţiei de la Národni Galerie, Praga, 1977.

Grützke, Johannes (n. Berlin, 1937). Pictor german. Studiază la Academia de Artă din Berlin (1958-1964), cu Hans Orlowski şi Peter Janssen. În 1962 îl cunoaşte în Austria pe Kokoschka*. Membru fondator al grupului-şcoală Neuen Prächtigkeit, Berlin (1973). Profesor la Academia de Artă din Hamburg (din 1976). Participă la expoziţiile: Documenta din Kassel, 1968; „Aktiva”, München şi Münster, 1971; „Scena berlineză”, Londra, 1972; „Şcoala Neuen Prächtigkeit”, Berlin, 1974 – itinerată în Germania; „Realism şi realitate”, Darmstadt, 1975. Lucrurile şi fiinţele sunt privite dintr-un punct de observaţie asemănător cu cel al aparatului de fotografiat. Ceea ce se poate înregistra dintr-un astfel de punct de vedere este considerat suficient de bogat şi de complex pentru a-l exprima în profunzime pe artist. Printr-o astfel de înţelegere a imaginii picturale, Grützke ilustrează programul artei hiperrealiste*. Uneori (cum se întâmplă într-o lucrare ca *Bach deranjat de copiii săi*, 1975), umorul artistului sparge canoanele clişeului fotografic, pentru a pune în scenă fizionomii, gesturi şi vestimentaţii pline de savoare.

Bibliografie: Tilman Lehnert, *Johannes Grützke*, Berlin, 1974; J. Bacher, *Johannes Grützke: Selbstverständlich*, Aachen, Leipzig, Paris, 1995.

Guan Liang (n. Panyu, 1900 – m. Shanghai, 1986). Pictor chinez. În perioada 1918-1922 studiază în Japonia, la Academia de pictură Kawabata şi Şcoala de Artă Pacifică, cu Nakamura Fusetsu şi Fujishima Takeji. În acest timp, împreună cu Hu Gentian, Chen Baoyi şi Xu Dungu, studenţi la Şcoala de Artă din Tokyo, înfiinţează grupul Yishushe (Societatea de Artă). În 1922, grupul se mută la Shanghai, unde deschide complexul de expoziţii Ningbo Society. Format în atmosfera artistică japoneză, unde pătrunseseră influenţe ale mişcărilor moderne europene, prelucrează original elemente ale spiritualităţii extrem orientale. Preocupările sale de a înregistra instantaneele observaţiei păstrează ceva din programul stampei japoneze din Şcoala Ukyio-e (viaţa banală, viaţa care trece) şi corespund interesului pentru observaţia imediată a epocii pozitivismului. Acestui sentiment al actualităţii i se subordonează şi trimiterile la realităţi din parcursul istoric.

Bibliografie: Julia F. Andrews, Kuiyi Shen *et al.*, *A Century in Crisis. Modernity and Tradition in the Art of Twentieth-Century China*, Guggenheim Museum, New York, 1998.

Guan Zilan (Violet Kwan) (n. Shanghai, 1903 – m. Shanghai, 1986). Pictor chinez. În 1922-1927 a frecventat Departamentul de Pictură Occidentală al Universităţii de Artă din Shanghai, după care studiază la Institutul de Cultură din Tokyo, unde e influenţat de Yasui Sotaro, care promova arta occidentală, în primul rând cea a foviştilor*. În 1930 deschide o expoziţie personală la Shanghai şi începe să predea la Academia de Artă din Xiyang. Opţiunea pentru pictura în ulei se referă de fapt la asumarea unei problematici umane, cu tot ce înseamnă prezenţa în lumea contemporană, cu dimensiunile materiale şi

spirituale. Urgenţele actualităţii conduc, între altele, la consemnarea datelor portretelor, surprinse în momentul observaţiei, ceea ce le asigură o notă realistă.

Bibliografie: Julia F. Andrews, Kuiyi Shen *et al.*, *A Century in Crisis. Modernity and Tradition in the Art of Twentieth-Century China*, Guggenheim Museum, New York, 1998.

Guimard, Hector (n. Lyon, 1867 – m. New York, 1942). Arhitect francez. Studiază la Şcoala de Arte Decorative şi Şcoala de Arte Frumoase din Paris. Sub influenţa lui Horta*, a realizat construcţii precum Castel Béranger (Paris, 1897-1898), sala de concerte Humbert-de-Romans (Paris, 1902, clădire ulterior distrusă) şi mai ales intrările decorative ale metroului parizian (1900). În repertoriul decorativ al intrărilor în metroul din Paris apar motive vegetale (flori de nufăr etc.), perfect integrate sistemului dinamic de curbe şi contracurbe. Această operă a sa a devenit atât de populară, încât, de multe ori, pentru a desemna mişcarea franceză Art Nouveau* s-a folosit termenul *Style Guimard. (Vezi fasciculul I, planşa 18)*

Gutai (Concret). Numele unui grup artistic de avangardă japonez, activ în anii 1954-1972, şi al revistei publicate de acesta în perioada ianuarie 1955 – octombrie 1965. Apărut în regiunea Kobe, Gutai cuprindea un grup de tineri artişti – Akira Kanayama, Sadamasa Motonaga*, Saburo Murakami, Shozo Shimamoto, Fujiko Shiraga, Kazuo Shiraga, Yasuo Sumi, Atsuko Tanaka, Tsuruko Yamazaki, Toshio Yoshida, Michio Yoshihara – reuniţi în jurul lui Jirō Yoshihara*, pictor cu orientări abstracte* încă din anii 1930. Odată cu publicarea revistei cu acelaşi nume

(din care apar 14 numere) se conturează programul teoretic şi practic al grupării, care îşi propunea să depăşească discursul abstract al picturii, abordând modalităţi noi de expresie artistică. Revista îşi propunea de asemenea să asigure comunicarea cu străinătatea, fiind de altfel editată în engleză. Grupul concepe intervenţii publice, pe stradă, în parcuri, pe plaje etc., artiştii participând nemijlocit la aceste acţiuni*, care cumulează genuri artistice, materiale şi atitudini noi. Prezenţa nemijlocită în ambianţa publică şi interacţiunea unor diverse limbaje artistice atrag atenţia lui Michel Tapié, care vizitează grupul în 1957. Multe dintre propunerile creatoare ale grupului anunţă tendinţe care se vor afirma în curând pe scena artistică mondială. Acţiunile, intervenţiile în peisaje (Shimamoto), pictarea cu picioarele muiate în noroi (Shiraga), montajele de obiecte (Tanaka) anticipează apropiatele manifestări care vor fi numite happening*, land-art*, body-art*, instalaţii*. Grupul de artişti ignorat de viaţa artistică din Tokyo participă la: Festivalul din Osaka, 1958; „Arte Nuova”, Torino, 1959; „Continuitate şi avangardă în Japonia”, Torino, 1961; „Nul International”, Amsterdam, 1961; Expoziţia Universală de la Osaka, 1970. În 1962 se inaugurează la Osaka Pinacoteca Gutai. Cu unele reveniri la pictură (în anii 1960, unii artişti ai grupului reiau procedee tradiţionale sau fac artă informală*), Gutai rămâne în avangarda artistică a epocii, ceea ce îl face pe Pierre Restany să-şi intituleze astfel un articol din revista *XX siècle*: „Grupul Gutai sau Japonia precursoare”.

Bibliografie: *Grupo Gutai*, Museo Español de Arte Contemporáneo, Madrid, 1985; *Japon des avantgarde 1910-1970*, catalog, Centre Georges Pompidou, Paris, 1986; *Gutai*, catalog, Mathildenhöhe, Darmstadt, 1991.

Gutfreund, Otto (n. Dvůr Králové, 1889 – m. Praga, 1927). Sculptor ceh. Se formează la Şcoala de Arte Decorative din Praga, îndreptându-se apoi, în 1909, spre Paris, unde lucrează în atelierul lui Bourdelle*. Îl atrag experienţele cubiste*, lansate de curând în mediul parizian, încercând să adapteze ideile acestei tendinţe la limbajul sculptural. Revenit la Praga în 1911, devine membru, apoi preşedinte al asociaţiei Skupina výtvarných umělců (Colegiul de artă decorativă), ce promova arta de avangardă, marcată de cubism, apropiindu-se totodată de mişcarea Der Sturm* de la Berlin. În 1921 devine membru al societăţii Mánes, interesată şi ea de noi modalităţi de expresie artistică. Contactul cu mişcarea cubistă şi cu climatul artistic german provoacă o foarte interesantă sinteză între dorinţa de simplificare şi purificare a formei, controlată de principii geometrice, şi tensiunile lăuntrice care imprimă volumului un dinamism evident, dar care nu sparge coerenţa formală. Reducţiile şi analizele formei evită un punct de vedere descriptiv, în favoarea dezvăluirii structurilor durabile ale corpurilor. Stilizările sale amintesc uneori de arhetipurile artei populare, venind din preistorie, de care s-a apropiat pe parcursul formaţiei sale iniţiale de ceramist.

Bibliografie: *Otto Gutfreund*, catalog, Museum des 20. Jahrhunderts, Viena, 1969; *Otto Gutfreund 1889-1927 Plastiken und Zeichnungen*, catalog, Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie, Berlin, 1987; *Otto Gutfreund*, catalog, Národni Galerie, Praga, 1995.

Guttuso, Renato (n. Bagheria, 1911 – m. Roma, 1987). Pictor italian. Studiază la Şcoala de Artă din Roma (1933). Lucrează ca

restaurator la Galeria Perugia şi Galeria Borghese din Roma (1935). Cofondator al grupării Corrente (1940-1942). Activează în cadrul grupelor de partizani din Roma (1943). Participă la înfiinţarea grupării Fronte Nuovo delle Arti, apărută la Roma (1947). Profesor la Academia de Artă din Roma (1961) şi la Şcoala de Artă din Hamburg (1968). Participă la expoziţiile: Cvdrienala de la Roma, 1931, 1943; Bienala de la Veneţia, 1948, 1950, 1952, 1956; „Dunn International”, Londra, 1963; „Carnegie International”, Pittsburgh, 1964; Salon de Mai, Paris, 1966. Distincţii: Premiul II, Concursul din Bergamo, 1942; Premiul Marzotto, Roma, 1960. Este unul dintre cei mai tipici artişti italieni interesaţi de problematica socială, de aspiraţiile oamenilor simpli. Cu scene şi portrete realizate în Sicilia, Napoli, Milano sau Roma, el creează o amplă epopee a omului care luptă să-şi afirme valorile morale şi spirituale, dreptul de a duce o viaţă demnă. Dezvoltă un filon al tradiţiei italiene, o vocaţie antropocentristă consecvent urmată. Mijloacele de exprimare aparţin tendinţelor expresioniste[*]. Culorile contrastante, desenul energic, volumele puternice, adeseori agitate de forţe ce izvorăsc deopotrivă din interiorul lor şi din ambianţă, alcătuiesc un limbaj patetic, de o vehemenţă nedisimulată. Pictorul refuză armoniile şi degradeurile ce ar putea domoli nevoia sa de confesiune. Suprafeţele tablourilor sunt sfâşiate de prezenţa dramatică a omului, artistul păstrând ceva din aspra atmosferă a Siciliei natale, unde lumina soarelui mediteraneean subliniază fiecare volum. Vehemenţa coloritului şi a desenului, brutala invocare a valorilor umane nu înseamnă neglijarea regulilor compoziţionale pe care, cu subtilitate şi rigoare, pictorul le urmează în fiecare dintre operele sale.

Bibliografie: Giuseppe Marchiori, *Renato Guttuso*, Milano, 1952; Werner Haftmann, *Renato Guttuso*, Roma, 1971; Enrico Crispotti, *Catalogo ragionato dei dipinti de Renato Guttuso*, Milano, 1983-1984; C. Brandi, *Guttuso*, Milano, 1983.

H

Haacke, Hans (n. Köln, 1936). Pictor german. Studiază la Academia de Artă din Kassel (1956-1960), atelierul lui S.W. Hayter, la Paris (1960-1961) şi la Universitatea Temple din Philadelphia (1961-1963). Din 1960 aderă la Zero Gruppe*, fondat de Mack*, Piene* şi Uecker*. Predă la Institutul Pedagogic din Kettwig (1963-1964), Şcoala de Mode din Düsseldorf (1964-1965), Universitatea Washington, Seattle (1965), Colegiul de Artă din Philadelphia (1966-1967), Cooper Union, New York (1967-1972) şi Academia de Artă din Hamburg (din 1973). Participă la expoziţiile: „Lumină şi mişcare”, Berna, 1965; „Direcţii în sculptura cinetică”, Berkeley, 1966; „Environment cinetic l+2”, New York, 1967; „Plus prin Minus: a doua jumătate a secolului XX”, Buffalo, 1968; „Artă-Aer”, Philadelphia (1968-1969, SUA şi Canada); „Maşina ca mărturie a sfârşitului epocii mecanice”, New York, 1968; „Earth Art”, Boston, 1969; „Când atitudinile devin formă”, Berna, 1969; „Elemente, sisteme şi forţe”, Toronto, 1969; „Conceptual Art, Arte Povera, Land Art”, Torino, 1970; „Pământ, Aer, Foc, Apă”, Boston, 1971; „3: Noua artă multiplă”, Londra, 1971; Documenta din Kassel, 1972, 1982; „Intervenţii în peisaj”, Cambridge, 1974; „Ochiul sensibil”, New Brunswick, 1975; Bienala de la Veneţia, 1993. Artistul se angajează într-o radicală restructurare a limbajului plastic,

luând pe rând în discuţie fiecare componentă a activităţii de creaţie. Neîncrezător în cunoştinţele pe care i le-a transmis şcoala, examinează elementele primordiale – pământul, aerul, focul, apa –, capabile să restituie, într-o lume artificializată de maşinism, farmecul originar al vieţii. Intervenţiile în peisaj, seriile de environments*, instalaţiile* (la Bienala de la Veneţia, în 1993, expune documente fotografice cu Hitler şi sparge demonstrativ cu picamărul pavimentul Pavilionului German), precum şi acţiunile cu ecou în public au, chiar şi atunci când rămân proiecţii utopice, curajul şi puterea de visare a atitudinii romantice.

Bibliografie: Edward F. Fry, *Hans Haacke*, Köln, 1972; *Hans Haacke*, catalog, Musée d’Art Moderne, Paris, 1989; K. Bußmann, F. Matzner (eds.), *Hans Haacke*, Deutscher Pavillon, Bienala de la Veneţia, 1993; *Obra Social. Hans Haacke*, catalog, Fundació Antoni Tàpies, Barcelona, 1995; Pierre Bourdieu, Hans Haacke, *Free Exchange*, Stanford, 1995.

Hagis, Tasos (n. Keratea, 1927). Pictor grec. După ce a absolvă Academia de Arte Frumoase din Atena se specializează la Paris, frecventând Şcoala de Arte şi Meserii şi Şcoala Superioară de Arte Grafice. Profesor la Şcoala de Artă Decorativă X.E.N. din Atena. Distins cu premii la expoziţiile Panelenice (1960, 1965) şi la Festivalul organizat la Atena sub egida UNESCO (1971). Pictează îndeosebi peisaje cu o atmosferă de vis. Cerul albastru, profund, se întinde peste un orizont mult coborât, diferitele fiinţe şi lucruri din lumea reală sau motive imaginare desenându-se cu pregnanţă în prim-plan. Această precizie cu care sunt „descrise” elementele figurative sporeşte capacitatea

de emoţionare, de angajare spirituală, de menţinere a stării poetice în imagine.

Hajdú, Étienne (Ştefan Hajdu) (n. Turda, 1907 – m. Paris, 1996). Sculptor francez originar din România. Studiază la Şcoala Tehnică de Artă Decorativă Újpest din Budapesta (1923), în atelierul lui Bourdelle* de la Grande Chaumière (1927) şi la Şcoala de Arte Decorative din Paris, atelierul lui Paul Niclausse (1928). Mai târziu, în 1937, va urma cursurile de biologie ale lui Marcel Prenant la Universitatea Muncitorească. Participă la: Simpozionul din Middelheim-Anvers, 1951; Bienala de la São Paulo, 1955; Documenta din Kassel, 1959, 1964, 1966. Distincţii: Premiul de sculptură în Renania de Nord – Wesfalia, 1965; Medalia de aur la Expoziţia internaţională de ceramică de la Istanbul, 1967; Marele Premiu al Artei, Franţa, 1973 etc. Petrecându-şi copilăria şi primii ani ai tinereţii în România, Hajdú se stabileşte în 1927 la Paris. De-a lungul diverselor experienţe artistice care i-au marcat viziunea transpare un filon spiritual, un fond de impresii original, care îi ordonează percepţiile şi îi decantează aluviunile culturale ulterioare. Există în opera sa o anumită aplecare spre fabulaţia epurată de incidenţa istorică, spre structura poetică a realităţii, spre mit, amestec de real şi fantastic, în care recunoaştem vocaţia imaginativă a străvechii culturi carpatice. Călătoriile de studiu în Grecia şi Creta, studiul vestigiilor romane din Franţa îi dezvoltă cultul pentru forma clară, îndelung şlefuită. În acelaşi timp, sculptorul asimilează lecţia cubismului*, în primul rând a unei direcţii – ilustrată de Arp* – interesată de găsirea expresiei spaţiale a formelor organice, înţelese ca esenţe ale existenţei. Formele lucrurilor şi fiinţelor (compoziţia *Lupta păsărilor* etc.)

sunt filtrate de tot ceea ce au impur, trecător, în configuraţia lor. Din animalul feroce, erou al unei secvenţe epice, rămâne un triunghi agresiv, de fapt, un corp în relief, animând suprafaţa imaginii. În procesul de decantare a formei, artistul îmbină într-un mod original aluziile culturale cu senzaţiile concrete ale vieţii. Redusă, printr-un efort mental, la ceea ce are cu adevărat semnificativ, forma unei păsări sau a unui animal – devenită o formă geometrică – este supusă unei coroziuni, unei erodări treptate, care anulează uscăciunea geometrică, redând reprezentărilor ceva din pulsul şi firescul existenţei. La această direcţie, în care contează „impresiunea” lăsată de un obiect, memoria de tipul înregistrării materialelor fosile (*Lupta avioanelor*, 1948-1949; *Estampille*, 1967; *Marga*, 1971), sculptorul adaugă o inflorescenţă de forme, topind în nervurile care citează structurile de corali elemente vegetale, animale sau minerale (*Omagiu Spaniei republicane*, 1936; *Pasăre cu opt aripi*, 1942; *Plantă*, 1956; *Corpusculi*, 1968; seria „Şapte coloane pentru Stéphane Mallarmé”, 1967-1971; *Lucrarea vântului*, 1970).

Bibliografie: Robert Ganzo, *Hajdú*, Paris, 1957; Catherine Valogne, *Hajdú*, Paris, 1969; Ionel Jianou, *Étienne Hajdú*, Paris, 1972.

Hajek, Otto Herbert (n. Kaltenbach, 1927 – m. Stuttgart, 2005). Sculptor german. Studiază la Academia de Artă din Stuttgart (1947-1954). Într-o primă serie de sculpturi recunoaştem, într-o formă prelucrată, conturul unor arbori. Volumele crescute liber sunt modelate cu o anumită plăcere a accidentelor de suprafaţă, ceea ce le conferă, o dată în plus, aspectul unor alcătuiri vegetale. Artistul evoluează tot mai decis spre purificarea

formei, spre închiderea materialului din care se compune opera în disciplina riguroasă a corpurilor geometrice. El regăseşte o notă constructivistă*, căreia însă, dorind să evite excesul de uscăciune al volumelor, îi adaugă, începând din 1964 (lucrarea intitulată *Urme de culoare*), diferite accente cromatice. Petele de culoare, prin evidenta intervenţie umană, izolează obiectele de restul ambianţei, amintind caracterul lor simbolic.

Bibliografie: E. Gomringer (ed.), *Kunst stiftet Gemeinschaft. Otto Hajek – Das Werk und seine Wirkung*, Stuttgart, 1993.

Hamilton, Richard (n. Londra, 1922 – m. Londra, 2011). Pictor englez. A studiat la Central School of Arts and Crafts (1952-1953), University of Durham (1953), Royal College of Art (1957-1961). Distincţii: Premiul de pictură al Fundaţiei William and Norma Copley, 1960; Premiul Talens, 1971. Între 1952 şi 1955 face parte din Independent Group*, apărut în cadrul ICA* (Institute of Contemporary Arts din Londra). Admiraţia pentru Marcel Duchamp* (în 1966 va organiza, la Tate Gallery, expoziţia „The Almost Complete Works of Marcel Duchamp") şi interesul pentru mesajele tot mai insistente ale societăţii de consum – benzi desenate, reclame, noile media etc. – îl conduc spre elaborarea unui sistem imagistic întemeiat prioritar pe comunicarea instantanee cu publicul. Artistul nu schimbă ordinea datelor realităţii şi nu recurge la simplificări, ci caută îndeosebi să exploateze posibilităţile de expresie ale unui material figurativ obişnuit. Pentru creaţia promovată de Independent Group – pe care Hamilton o ilustrează prin excelenţă –, unul dintre membrii grupului, criticul Lawrence Alloway, foloseşte sintagma *pop-art**, care se va extinde în

Statele Unite, pentru a cunoaşte curând o circulaţie mondială. La expoziţia „This is Tomorrow”, organizată de grup în 1956 la Whitechapel Art Gallery, Hamilton expune tabloul intitulat *Just what is it makes today’s homes so different, so appealing?* (*Ce anume face locuinţele de astăzi atât de diferite, atât de atrăgătoare?*) – în fapt, un colaj* ce juxtapune sex-simbolurile actualităţii, clişee ale imaginilor publicitare, printre care se află însuşi cuvântul POP, scris cu majuscule. Pe aceeaşi linie, în anii 1960 realizează o serie de colaje fotografice intitulate „Interioare”. În anii 1970 exploatează calităţile aparatelor Hi-Fi şi ale computerelor.

Bibliografie: Richard Hamilton, *Collected Works*, Londra, 1982; *Richard Hamilton. Exteriors, Interiors, Objects, People*, catalog, Kestner-Gesellschaft Hanovra, 1990.

Hampl, Josef (n. Praga, 1932). Grafician ceh. Studiază la Şcoala de Artă Decorativă (1955-1960) cu J. Masák şi în atelierul lui I. Losaka. Participă la expoziţiile: „Poezie vizuală”, Brno, 1967; Trienala de grafică, Grenchen, 1967; „22 grafici della Cecoslovacchia”, Florenţa, 1969; Galerie Zelle, Reutlingen, 1969; Galerie Inter Art, Köln; Premio Internacional Joan Miró, Barcelona, 1967, 1970; Pratt Graphics Center, New York, 1970, 1971; „Europäische Graphik des Jahrhunderts”, Bonn, 1971; Bienala de la Miami, 1973; „Desene negru-alb”, Galerie Storms, München, 1977. Desenul fin abia atinge hârtia. Uneori, literele se imprimă alb pe alb, obligându-l pe privitor la o foarte atentă lectură a imaginii. Când intervine, negrul se distribuie elegant, asociindu-şi simboluri grafice din sfera lucrurilor evocate – de exemplu, semne ale lumii ebraice. Când adoptă lucrul asupra

materiei, volumele cioplite poartă cu eleganţă motive geometrice dintr-un alfabet arhaic.

Happening (întâmplare, fapt, eveniment în desfăşurare). Mişcare artistică bazată pe interferenţa între mai multe forme de artă (spaţiale şi temporale – teatru, plastică, muzică, film, fotografie etc.), urmând anularea distanţei dintre realitate şi artă. Din zona artisticului se păstrează o serie de trăsături: convenţionalitatea, gratuitatea, tendinţa spre semnificaţie, iar de la realitate se împrumută accidentalul, posibilitatea controlului asupra evenimentului, spontaneitatea comportamentului şi dimensiunea banalităţii. Aflându-şi originile imediate în experimentele lui Allan Kaprow* la Douglas College (din 1958), ale grupului de avangardă care expunea la Reuben Gallery din New York (Kaprow, Oldenburg*, Dine*, Red Grooms, Robert Whithman, Al. Hansen), mişcarea, care a cunoscut o rapidă apreciere şi dezvoltare în Statele Unite şi în Europa, comunică printr-o serie întreagă de tendinţe europene mai vechi, al căror punct de convergenţă este persiflarea unui sistem de prejudecăţi generate de filosofia pragmatică şi exclusivist-raţionalistă. Dadaismul* rămâne în fond matricea tuturor acestor forme de artă protestatară, ironică şi tragică, a cărei supremă ambiţie este intervenţia directă şi confundarea cu realitatea. Nu întâmplător artiştii care au inaugurat la New York happening-ul au avut strânse legături cu pop-art-ul* şi cu hiperrealismul*. Pe de altă parte, rădăcini ale happening-ului le găsim în muzica aleatorie a lui John Cage*, în „teatrul total”, aşa cum a evoluat la New York între anii 1957 şi 1959, dar care este de asemenea tributar din punct de vedere teoretic concepţiilor despre teatru ale lui

Piscator, Brecht şi ale artiştilor din avangarda rusă şi germană a anilor 1910 şi 1920. Urmărind să abolească graniţa dintre public şi creator, într-o participare vag controlată, prin impunerea unei atmosfere, prin sugerarea unei idei iniţiale şi printr-o serie de interdicţii de comportament (deci în absenţa unui scenariu şi a unor „indicaţii de regie"), utilizând o recuzită în care se întâlnesc obiecte de artă autentice, obiecte de uz curent, deşeuri şi alte materiale derizorii, desfăşurându-se în spaţii voit neculturale (locuri de parcare, holuri de instituţii, pieţe, parcuri etc.), happening-ul rămâne în fapt o artă practică şi consumată în grup restrâns, cu un grad mare de sofisticare. Nu există un public (iluzorie fantomă statistică), ci o serie de publicuri stratificate, cu cerinţe, capacitate de recepţie şi pregătire culturală extrem de diferite. Transportat în Europa prin câteva acţiuni de grup, happening-ul a făcut imediat carieră. Artişti europeni ca Beuys* au aderat la mişcare, îmbogăţind-o. Expoziţia Documenta din Kassel (1972) i-a dedicat un compartiment; la Veneţia, o bienală întreagă a stat sub semnul scandalului (şi deci al interesului) stârnit de „evenimentul" produs de Vettor Pisani. Ca şi action painting*, istoria happening-ului a înregistrat şi cazuri-limită, când actul creator se confundă cu autodistrugerea (sinuciderea lui Rudolf Schwarzkogler). Performance*, body-art*, behavior-art, contestation-art sunt câteva dintre mişcările derivate din happening şi care urmăresc, fie limitându-l, fie lărgindu-l, acelaşi program teoretic, transferul valorii estetice de la *obiectul* de artă la *actul* artistic, împingerea confuziei cu realitatea până la limita extremă, sfidarea convenţiilor (estetice etc.), complexitatea mijloacelor de expresie, solicitarea participării din partea asistenţei-public. Ca orice modalitate

artistică, dincolo de semnificaţiile implicite ale opţiunii pentru acest tip de expresie, şi happening-ul poate acoperi sensuri diverse, putând urmări, într-o direcţie a sa – cum se întâmplă cu propunerile artiştilor români Mihai Olos* şi Ana Lupaş* –, o întâlnire între modernitate (în expresie) şi fondul unor tradiţii străvechi, mitul dezvoltându-se în cotidian.

Bibliografie: Allan Kaprow, *Assemblage, Environments and Happenings*, New York, 1961; Michael Kirby, *Happenings: An Illustrated Anthology*, New York, 1966; Jean-Jacques Lebel, *Le happening. Essai*, Paris, 1966; R. Kostelanetz, *The Theatre of Mixed Means: An Introduction to Happenings, Kinetic Environments and Other Mixed-Means Performance*, Londra, 1970; Udo Kultermann, *Art-Events and Happenings*, New York, 1971.

Hard-edge painting (margine, contur net). Sintagmă aplicată la pictură pentru a defini suprafeţele de culoare individualizate, sever delimitate. A fost lansată în 1958 de criticul de artă Jules Langsner ca o alternativă la conceptul de abstracţie* geometrică şi pentru a diferenţia creaţia pictorilor din Vest, în opoziţie cu gestualismul* şi expresionismul* abstract promovate de artiştii de pe coasta de est a Americii. În 1959, sintagma apare în comentariile lui Lawrence Alloway pentru a caracteriza operele marcate de geometrism ale lui Ellsworth Kelly*, Tony Smith*, Kenneth Martin* şi Alexander Lieberman, pentru ca apoi, după clarificările aduse de expoziţia „Spre o nouă abstracţie”, deschisă la New York în 1963, să fie aplicată în general pentru direcţia geometrică a artei americane din anii 1950-1960 (Kenneth Noland*, Frank Stella* etc.). Suprafeţele clar

delimitate, paleta restrânsă sau chiar monocromia au făcut ca operele ce stau sub acest concept să fie apropiate de colour-field* sau de minimalism*.

Haring, Keith (n. Reading, Pennsylvania, 1958 – m. New York, 1990). Pictor şi graffitist american. După o scurtă perioadă de studii de grafică publicitară la Pittsburgh urmează, între anii 1978 şi 1979, cursurile lui Joseph Kosuth* şi Keith Sonnier la School of Visual Arts din New York, interesat în special de semiologie, de arta video* şi de acţionism*. Atras de diferitele forme ale culturii populare, tot mai mult influenţate de reclamă, benzi desenate, în condiţiile dezvoltării mijloacelor electronice, se alătură grupurilor de graffitişti (vezi *Graffiti*) care activau îndeosebi în metroul din New York. Îl fascinează această nouă „scriere”, cu posibilităţi de comunicare instantanee în mediile publice. Pornite iniţial din climatul cultural al străzii, semnele şi caligramele sale încep treptat să facă aluzii la forme ale artei primitive, vechile structuri arhetipale răzbătând în iconografia contemporană. În mod firesc, cultura străzii îl face sensibil la campanii ce inundă spaţiul public; se împotriveşte înarmării nucleare, rasismului, oricăror forme de alienare umană. De la lucrările graffiti propriu-zise trece la tablouri-panouri inspirate de acestea, la sculptură şi acţiuni, cu elemente de body-art*. Inventarul său de semne este transpus pe tricouri, insigne, afişe, în cărţi, reviste şi ziare, unele acţiuni fiind înregistrate cu ajutorul fotografiei şi benzii video. În 1987 realizează o amplă pictură monumentală la spitalul Necker din Paris.

Bibliografie: *Keith Haring*, catalog, Centre d'Art Plastique Contemporain, Bordeaux, 1989; Germano Celant (ed.), *Keith Haring*, München, New York, 1997; *Keith Haring*, catalog, Whitney Museum of American Art, New York, 1997.

Hartung, Hans (n. Leipzig, 1904 – m. Antibes, 1989). Pictor german. Studiază filosofia şi istoria artei la Universitatea din Leipzig. Frecventează de asemenea cursuri la Academia de Arte Frumoase din Leipzig, Dresda şi München. În 1935 se stabileşte în Franţa. În 1939 se înscrie în Legiunea Străină (este rănit în 1944). Participă la expoziţiile: Salonul Supraindependenţilor, Paris, 1935; „Arta novatoare franceză”, New York, 1951; Bienala de la Veneţia, 1954-1960; „Paris – răscruce a picturii”, Amsterdam, 1961; „Pictura fără pensulă”, Boston, 1965; Bienala de la Tokyo, 1967. Distincţii: Legiunea de Onoare, Paris, 1945; Premiul Guggenheim, New York, 1956; Premiul Rubens, Siegen, 1958; Marele Premiu al Bienalei de la Veneţia, 1960; Noua Cruce de Merit a Germaniei, 1964; Premiul de onoare al Bienalei de la Ljubljana, 1967; Marele Premiu al Artelor Frumoase, Paris, 1970. Începe să picteze sub influenţa unor artişti expresionişti*: Nolde*, Kokoschka*, Franz Marc*. Anii de lucru în Insulele Baleare (1932-1934) îl fac să se apropie de modalităţile de reprezentare ale lui Miró* şi González*, energia tuşei din expresionismul nordic trecând-o prin asprimea luminii sudului, unde fiecare element este puternic desenat. O mai veche înclinaţie spre abstractizare (primele sale acuarele abstracte* datează încă dinainte de 1922) îl conduce în cele din urmă spre sfera de influenţă a lui Kandinsky*. Revenit la Paris, lucrează intens, tot mai sigur de noutatea artei sale. Pictorul devine unul dintre principalii reprezentanţi ai expresionismului abstract.

Tuşe, linii şi fascicule de linii sunt aşternute pe pânză sau pe hârtie cu o frenezie a comunicării. Tensiunile sale interioare sunt înscrise patetic pe câmpul imaginii, din care aluziile la realităţile vizuale au dispărut cu totul, întreaga încărcătură emoţională şi spirituală se eliberează în punctul de incidenţă al pensulei cu suprafaţa tabloului. Hartung refuză orice tentaţie a geometricului, a formei preconcepute, urmărind doar apariţia „semnelor” ce traduc neliniştea interioară. Dacă la nivelul transcrierii semnelor grafice îşi lasă pe deplin liberă spontaneitatea, în ceea ce priveşte constituirea generală a compoziţiei trebuie să observăm că artistul aplică ferme legi compoziţionale de natură să evite repetiţiile sau golurile inexpresive. El ştie să stabilească un raport echilibrat între continuu şi discontinuu, transformând fiecare trăsătură de pensulă într-un eveniment optic.

Bibliografie: Madeleine Rousseau, O. Domnick, *Hans Hartung*, Stuttgart, 1949; R.Van Gindertael, *Hans Hartung*, Paris, 1960; Dominique Aubier, *Hans Hartung*, Paris, 1961; R. Schmücking, *Hans Hartung. Werkverzeichnis der Graphik, 1921-1965*, Braunschweig, 1965; Umbro Apollonio, *Hans Hartung*, New York, 1972; P. Descargues, *Hartung*, Paris, 1977; P. Daix, *Hartung*, Paris, 1991.

Hasior, Władysław (n. Nowy Sącz, 1928 – m. Cracovia, 1999). Sculptor polonez. Studiază la Academia de Arte Frumoase din Varşovia (1952-1958) cu Marian Wnuk*. Îşi desăvârşeşte formaţia la Paris, în atelierul lui Zadkine* (1958). A predat sculptura la Şcoala de Artă Industrială din Zakopane (1957-1968) şi la Şcoala Superioară de Arte Plastice din Wrocław

(1970-1971). Participă la: Concursul internaţional pentru Mausoleul „T.D. Roosevelt”, 1963; Trienala de la Milano, 1957; Bienala de la São Paulo, 1965; Prima Bienală de sculptură în aer liber, Montevido, 1969; Bienala de la Veneţia, 1970. Distincţii: Premiul Ministerului Culturii şi Artei, 1971; Premiul Departamentului Cultural din voievodatul Cracovia, 1968. Cu experienţă în domeniul artei spectacolului (face, între altele, decoruri pentru Teatrul din Wrocław), sculptorul creează din diverse materiale ansambluri cu încărcătură simbolică. Prin procedee ce amintesc uneori de montajele pop-art*, aduce în spaţiul public obiecte ce evocă zonele tragice ale experienţei istorice, de-a lungul căreia umanitatea a avut de înfruntat naţionalismul războiului, absurdul unor situaţii ce-i marchează destinul. Hasior apelează la un limbaj apt să trezească spectatorului sensibilitatea operei sale. „Pentru mine”, afirma el, „forţele fundamentale şi vitale care generează arta sunt: intuiţia, imaginaţia şi fantezia”. Pe lângă lucrări prezentate în expoziţii a realizat opere monumentale ca: *Monumentul salvatorilor din munţi*, Zakopane, 1959; *Monumentul partizanilor căzuţi*, Kuznice, 1964; *Monumentul celor căzuţi în lupta pentru consolidarea puterii populare*, Czorsztyn, 1966; *Monumentul ostaticilor executaţi*, Nowy Sącz, 1968; şapte sculpturi în parcul din Montevideo, 1969; *Pietà în foc*, Humlebæk, Danemarca, 1972. În 1984 se deschide la Zakopane Muzeul Hasior.

Bibliografie: Anda Rottenberg *et al.*, *Władysław Hasior*, Olszanika, 2004.

Haşegan, Miruna (n. Bucureşti, 1957). Artist decorator român. A absolvit în 1980 secţia de tapiserie a Institutului de Arte

Plastice „Ion Andreescu” din Cluj-Napoca. Expoziţii personale: „Fir şi Patrafir”, broderie, Galeria de Artă „Cupola”, Iaşi, 2000; „Echo-logyca”, panouri textile, Galeria Cupola, Iaşi, 2005; „Reminiscenţe”, colaje media şi textile, Centrul de Studii Europene, Iaşi, 2011; „Textile ironice, textile melancolice”, colaje media şi textile, Muzeul de Artă Vizuală, Galaţi, 2011; „Fragmentarium”, artă decorativă şi colaje, Galeria Grand Hotel Traian, Iaşi, 2013; „De la lume adunate”, colaje şi montaj, Galeria de la gard, Casa de Cultură Mihai Ursachi, Iaşi, 2013. Expoziţii de grup: „Aiguilles-en-Fête”, Târgul de artă textilă şi meşteşuguri artistice, Paris, 2009; „Patchwork şi artă textilă”, Praga, 2009, 2012; Baltic Bienal, Gdynia, Polonia, 2010; „Quilt Festival”, Luxemburg, 2010; Bienala internaţională de arte decorative, Chişinău, 2010, 2012; 7 Biennial of Textile Miniatures, Vanish/Survive, Galeria „Arka”, Vilnius, 2011; „Le vie della Seta”, Verona, Italia, 2011, 2013; „La vache qui rit”, expoziţie itinerantă, Franţa, 2011. Distincţii: Premiul Uniunii Artiştilor Plastici, Iaşi, 2012; Premiul I, Bienala internaţională de arte decorative, Chişinău, 2012. Artista foloseşte firul ţesut sau liber pentru a realiza ansambluri decorative sau tinzând spre o structură ideatică, ce vizează o încărcătură poetică sau chiar sacră. Materialul textil este învestit cu diverse funcţii cromatice şi formale (artista trece cu dezinvoltură de la forma bidimensională la forma spaţială şi de la condiţia unitară la colaj, la anexarea unor fragmente literale), puse în slujba unui spirit viu, atras deopotrivă de joc, de bucuria invenţiei, de stările grave ce se pot instala în construcţiile vizuale. (Vezi fasciculul III, planşa 40)

Bibliografie: Miruna Haşegan, *Frumuseţea umană şi veşmântul Renaşterii Occidentale*, Iaşi, 2005; Miruna Haşegan, *Miruna*

Haşegan – Artă textilă şi colaje, Iaşi, 2013.

Hatmanu, Dan (n. Scobinţi, Iaşi, 1926). Pictor român. Studiază la Academia de Arte Plastice din Iaşi (1945-1950) sub îndrumarea pictorului Corneliu Baba*, la Academia „I.E. Repin” din Leningrad (1962-1963) cu profesorul Moisenko, la Institutul Internaţional de Studii Pedagogice din Sèvres şi la Academia Liberă din Paris (1964-1965) cu profesorul Lautrec. Participă la: Bienala de la Veneţia, 1954; Festivalul Tineretului de la Varşovia, 1955; Festivalul Tineretului de la Moscova, 1957; Bienala de la Paris, 1959; Concursul de desen „Joan Miró”, Barcelona, 1974, 1975; Festivalul de la Cagnes-sur-Mer, 1975 etc. Distins cu: Premiul II la Festivalul de la Varşovia, 1955; Medalia de argint la Festivalul de la Moscova, 1957; Premiul Ion Andreescu al Academiei Române, 1977. Profesor la Institutul de Arte Plastice din Iaşi. Dezvoltând tradiţiile frescei medievale moldoveneşti, pictorul îşi portretizează prietenii şi cunoscuţii, reţinând de asemenea aspecte ale oraşului în care trăieşte (ciclul „Iaşii de ieri şi de astăzi”). Este un fin analist al fizionomiei şi nivelului spiritual al personajelor sale. Cu aceeaşi pătrundere sunt înfăţişate locuri din vechiul oraş moldovenesc, unde se păstrează multe mărturii ale întemeierii culturii şi istoriei româneşti, precum şi privelişti din călătoriile sale prin Franţa, Grecia, Mexic etc. Pictorul are forţa de a nu rămâne în cadrul pitorescului, dezvăluind adânca umanitate a oamenilor din aşezările vizitate. El depăşeşte astfel limitele unui jurnal afectiv pentru a realiza un document cu o largă deschidere asupra omului şi a destinului său. Ataşamentul pentru meleagurile unde trăieşte l-a făcut în anii din urmă să

imagineze şi să transpună – cu ajutorul consătenilor din Scobinţi – unele fresce pe edificii din satul natal.

Bibliografie: Ileana Bratu, *Dan Hatmanu*, Bucureşti, 1968; Maria Hatmanu, *Dan Hatmanu*, album, Bucureşti, 2005.

Hauser, Erich (n. Rietheim, 1930 – m. Rottweil, 2004). Sculptor german. Studiază gravura la Tuttlingen şi desenul la Kloster Beuron (1945). În 1949-1951 urmează cursurile de sculptură de la Şcoala Liberă de Artă din Stuttgart. Profesor la Academia de Arte Frumoase din Hamburg (1964-1965). Participă la expoziţiile: Bienala de la Paris, 1963; Documenta din Kassel, 1964, 1968; Bienala de gravură de la Cracovia, 1966; Bienala de la São Paulo, 1969; „Symposium Urbanum”, Nürnberg, 1971. Distincţii: Menţiunea de onoare, Bienala de la Paris, 1963; Premiul pentru sculptură, São Paulo, 1969; Premiul Bienalei de la Budapesta, 1975. Dezvoltă idei ale constructivismului*. Sculpturile sale sunt realizate din plăci de oţel sudate între ele în aşa fel încât să cuprindă volume ample. Planurile îmbinate dau uneori impresia unor structuri cristaline, alteori a unor drapaje mulate pe fragmente de corpuri geometrice – sferă, trunchi de con, cilindru etc. – în anumite zone ale lucrării, suprafeţele de oţel întâlnindu-se în unghiuri ascuţite, orientate spre interior; se creează astfel nu atât goluri care să angajeze caracterul monolit al compoziţiei, cât umbre necesare accentuării energiilor ce asigură robusteţea, plinătatea esenţială a formelor.

Bibliografie: Eduard Trier, *Erich Hauser*, Köln, 1963; Gerhard Bott, *Erich Hauser: Werkverzeichnis Plastik 1962 bis 1969*, Stuttgart, 1970; Robert Kudielka, *Erich Hauser*, Zürich, 1971;

Claudia şi Jürgen Knubben, *Erich Hauser – Bildhauer*, Ostfildern, 1995.

Hausmann, Raoul (n. Viena, 1886 – m. Limoges, 1971). Pictor şi scriitor austriac. Este iniţiat în pictură de tatăl său, Victor Hausmann. În 1900 se înscrie la Academia de Artă din Berlin. Participă la mişcarea Dada* din Germania, înfiinţând revista *Der Dada* la Berlin (1919). Organizează la Praga în 1921, împreună cu Kurt Schwitters*, „serate dadaiste”. Aderă la Novembergruppe (1919). Participă la expoziţiile: „Arta fantastică: dada, suprarealism”, New York, 1948; „Colajul”, New York, 1948; „Arta asamblajului”, New York (itinerată în SUA), 1961; „Arta şi scrierea”, Baden-Baden, 1963; „Maşina”, New York, 1968. Colajele*, fotomontajele sale se înscriu în general pe linia negării violente a valorilor oficiale, linie pe care se întâlneşte cu prietenul său Schwitters. Montajele pe care le aplică în imagine au ceva din improvizaţia şi apelul la inconştient care vor sta la baza suprarealismului*. În 1923 încetează să mai picteze şi abia mult mai târziu, în 1939, după stabilirea la Limoges, în Franţa, îşi reia preocupările în acest domeniu, colajele din această ultimă parte dovedind o mai scăzută voinţă negatoare şi o mai mare dorinţă de organizare decorativă, în care elementele plastice îşi păstrează prestigiul.

Bibliografie: Raoul Hausmann, *Hurrah! Hurrah! Hurrah!*, Berlin, 1920; Raoul Hausmann, *Courrier Dada*, Paris, 1958; Raoul Hausmann (în colab. cu Kurt Schwitters), *Pin and the Story of Pin*, Londra, 1962; M. Giroud, *Raoul Hausmann. „Je ne suis pas un Photographe”*, Paris, 1975; J.-F. Bory, *Prolégomènes à une Monographie de Raoul Hausmann*, Paris, 1975; T. Benton, *Raoul*

Hausmann and Berlin Dada, Ann Arbor, 1987; E. Züchner (ed.), *Scharfrichter der bürgerlichen Seele. Raoul Hausmann in Berlin*, Ostfildern, 1998.

Hausner, Rudolf (n. Viena, 1914 – m. Mödling, 1995). Pictor şi grafician austriac. Studiază la Academia de Artă din oraşul natal (1931-1936) sub îndrumarea lui Karl Fahringer şi Karl Sterrer. Profesor la Academia de Artă din Hamburg (din 1965) şi la Academia de Artă din Viena (din 1968). Distincţii: Premiul oraşului Viena (1969) şi Premiul Naţional Austriac (1970). Participă la expoziţiile: „Carnegie International", Pittsburgh, 1950, 1958, 1961; Documenta din Kassel, 1959; „Guggenheim International", New York, 1960; Bienala de la Tokyo, 1961; Bienala de la São Paulo, 1963; „Şcoala vieneză a realismului fantastic" (itinerată în 1963 în SUA şi în Europa). În ciclurile de uleiuri şi litografii consacrate personajului biblic Adam realizează, după cum scrie Johann Muschik, „o dezbatere între propriile probleme interioare şi problemele unei epoci dominate de tehnologie". Figurile pe care le reprezintă sunt reconstituite cu o extraordinară minuţiozitate, care face ca elementul concret să dobândească semnificaţii neaşteptate. Această atitudine în faţa concretului a făcut ca unii comentatori ai operei sale să se refere la un „realism magic".

Bibliografie: W. Schmied, *Malerei des phantastischen Realismus. Die Wiener Schule*, Viena, 1964; W. Schmied, *Rudolf Hausner*, Salzburg, 1970; *Rudolf Hausner 80 Jahre*, catalog, Museen der Stadt Wien, Viena, 1994; W. Schurian, *Rudolf Hausner*, Offenbach, 1994.

Heartfield, John (Helmut Herzfeld) (n. Berlin, 1891 – m. Berlin, 1968). Pictor german. Studiază la Şcoala de Arte şi Meserii din Berlin-Charlottenburg (1912-1914). În această perioadă se apropie de artiştii grupaţi în jurul revistelor *Der Sturm*[*] şi *Die Aktion* din Berlin. Încorporat în timpul primului război mondial, adoptă numele englezesc pentru a-şi exprima dezacordul faţă de campania împotriva Angliei. Împreună cu fratele său, Wieland Herzfeld, înfiinţează ziarul *Neue Jugend*, editura Malik (1918), revista satirică *Jedermann sein eigner Fussball* şi ziarul *Die Pleite* (1919). Ia parte la formarea grupului Dada[*] din Berlin (1919). În asociere cu Grosz[*] şi Hausmann[*] organizează acţiunile Dada 3 (1919-1920). Vizitează Uniunea Sovietică, refugiindu-se apoi, din cauza persecuţiilor naziste, la Praga (1933) şi Londra (1938). Concepe decoruri de teatru şi grafică de carte (pentru editura Penguin). În 1950 revine în patrie, stabilindu-se la Leipzig, apoi la Berlin. Colaborează cu Bertolt Brecht şi cu Berliner Ensemble Theater (1954-1961). Profesor la Academia Germană de Artă din Berlin (1960-1968). Participă la expoziţiile: „Primul Târg Internaţional Dada”, Berlin, 1920; „Film şi foto”, Stuttgart, 1929; „Caricatura”, Praga, 1934. Pe de o parte convingerile sociale, iar pe de altă parte afinitatea cu mişcările de avangardă artistică îl determină să caute modalităţi de expresie cu o mare putere de impact în conştiinţe. El foloseşte fotomontajul încă din perioada dadaistă. Dispuse în noile contexte asigurate de surprizele montajului, aspecte ale realităţii capătă noi semnificaţii. Acest fel de construcţie este perfecţionat în numeroasele decoruri de teatru, pentru a fi apoi reluat în desenele şi picturile sale, în lucrările realizate în tehnici mixte.

Bibliografie: Wieland Herzfelde, *John Heartfield, Leben und Werk*, Dresda, 1970; John Heartfield, *Animation, recherche, confrontation*, catalog, Paris, 1974; E. Siepmann, *Montage: John Heartfield. Vom Club Dada zur Arbeiter-Illustrierten-Zeitung*, Berlin, 1977; P. Pachnicke, K. Honnef, H. Adkins, *John Heartfield*, catalog, Akademie der Künste zu Berlin, Altes Museum, Köln, 1991.

Heckel, Erich (n. Döbeln, 1883 – m. Radolfzell, 1970). Pictor german. Studiază arhitectura la Institutul Politehnic din Dresda (1904-1905), în atelierul lui Wilhelm Kreis. Este coleg cu Schmidt-Rottluff*, Kirchner* şi Fritz Bleyl, împreună cu care formează în 1905 grupul Die Brucke*. Face cunoştinţă cu Nolde*, Pechstein* (1906), Mueller* (1910) şi Feininger* (1912). În 1937, naziştii îi confiscă lucrările. Alte numeroase lucrări îi sunt distruse de bombardamentele din timpul războiului. Profesor la Academia de Arte Frumoase din Karlsruhe (1949-1955). Participă la expoziţiile: „Die Brücke”, Dresda, 1906, 1907; Haga, 1910; Berlin, 1912; Berna, 1948; Schleswig-Holstein, 1957; Londra, 1964. Distincţii: Marele Premiu de Artă al landului Renania de Nord – Westfalia (1961). În lucrările sale redă clovni, artişti la crepusculul carierei, ţărani cu o frusteţe primitivă – teme aflate în contrast cu arta oficială. Pictorul refuză să facă portrete la comandă, tocmai pentru a nu fi nevoit să accepte convenţiile, clişeele şi atitudinea complezentă a acestui gen. După faza în care utilizează contrastele dramatice ale culorilor (*Lac în pădure*, 1910; *Portul din Stralsund*, 1912) sau ale alb-negrului (ilustraţiile la Dostoievski), pictorul resimte influenţe din Marc*, Macke*, precum şi ecouri din călătoriile în Franţa, ţările scandinave şi mai ales Italia, unde descoperă arta

etruscă. După 1920, paleta sa este mai reţinută, culorile mai armonizate. În lucrările realizate după 1940, elementele decorative dobândesc un plus de atenţie, fără ca aceasta să modifice intensitatea emoţiei artistului.

Bibliografie: A. Dube, W.-D. Dube, *Erich Heckel. Das graphische Werk*, 3 vol., New York, 1964-1974; S. Sabarsky, *Erich Heckel. Die frühen Jahre*, Salzweg bei Passau, 1995.

Heerup, Henry (n. Frederiksberg, 1907 – m. Copenhaga, 1993). Sculptor şi pictor danez. Studiază la Academia de Arte Frumoase din oraşul natal (1927-1932). A luat parte la manifestările grupului Cobra* (1948-1951), de care se apropie datorită dorinţei sale de a recupera, în câmpul creaţiei, străvechi tradiţii daneze. Operele sale sunt prezentate în principalele oraşe scandinave, la Rotterdam şi la Bienala de la Veneţia, 1972. Artistul obişnuieşte să lucreze prin grădini, în parcuri, în locuri umblate, unde descoperă blocuri de piatră (morene etc.) pe care le ciopleşte, făcând să apară imaginea unor fiinţe umane, păsări şi animale cunoscute sau împrumutate mitologiei populare. Odată cioplite, lucrările sunt pictate în culori vii, adeseori ireale, ceea ce le sporeşte farmecul şi atmosfera de basm. Astfel de opere au o inedită intervenţie în ordinea naturală. El „umanizează” natura şi, în acelaşi timp, conferă un destin, între lucrurile naturale, creaţiilor sale. Acolo unde sunt aşezate, lucrările artistului constituie o permanentă surpriză, provocând jocul imaginativ al trecătorilor.

Bibliografie: Christian Dotremont, *Heerup*, Copenhaga, 1950; P. Wilmann, *Henry Heerup*, Copenhaga, 1962; *Henry Heerup*, catalog, Maison du Danemark, Paris, 1963.

Hegedušić, Krsto (n. Petrinja, 1901 – m. Zagreb, 1975). Pictor croat. A studiat la Academia de Artă din Zagreb (1920-1926) cu T. Krizman, V. Becić şi J. Kljaković, după care frecventează diferite ateliere pariziene (1926-1928), luând parte la Salon d'Automne din 1929. În 1929 este unul dintre fondatorii asociaţiei Zemlja* (Pământul), prin care un grup de artişti doreau să renoveze creaţia plastică în Croaţia. Cu ocazia expoziţiei din 1931 a asociaţiei Zemlja, Hegedušić, profesor la Academia de Artă din Zagreb, remarcă lucrările unor ţărani-pictori din Hlebine-Podravina – printre care Ivan Generalić şi Fanjo Uraz –, fapt ce stă la baza apariţiei centrului de artă naivă din Hlebine. Participă la expoziţiile grupurilor Zemlja şi Mart, precum şi la : „50 de ani de artă modernă", Bruxelles, 1958; „Noul realism", Haga, 1964; „Arta Europei", Bologna, 1965. Conform orientării spre problemele sociale ale asociaţiei, creează la început opere influenţate – tematic, dar şi prin modalitatea expresionistă* de tratare – de pictura şi grafica unor artişti germani ca Dix* şi Grosz*. Imaginaţia prodigioasă, înclinarea spre exprimarea prin simboluri sunt dublate, mai ales după al doilea război mondial, de capacitatea de a sesiza farmecul unor peisaje comune, devenite dintr-odată surprinzătoare datorită modului cum sunt „trăite" de pictor.

Bibliografie: O. Bihalji-Merin, *Krsto Hegedušić*, Praga, 1965; M. Solman, *Krsto Hegedušić*, Zagreb, 1973; M. Krleža, V. Maleković, D. Schneider, *Krsto Hegedušić*, Zagreb, 1974.

Heino, Raimo (n. Helsinki, 1932 – m. Helsinki, 1995). Sculptor finlandez. După ce urmează o Şcoală Liberă de Artă (1953-1956), se înscrie la Academia de Arte Frumoase din Helsinki,

unde în 1954-1957 studiază sculptura cu Sam Vanni* şi în 1958-1959 grafica sub îndrumarea lui Aukusti Tuhka. Se perfecţionează la Paris, cu prilejul mai multor călătorii de studii. Profesor la Institutul de Arte Industriale (1962-1963), apoi la Academia de Arte Frumoase din Helsinki. În lucrările sale îmbină tradiţiile sculpturii populare finlandeze cu preocupările de a asigura volumelor o maximă expresivitate. Părţile atent modelate, reflectând lumina, alternează cu zone în care formele sunt agitate, puse în mişcare de energii interioare. O astfel de sinteză între efectele decorative şi expresivitate se dovedeşte adecvată realizării ansamblurilor sculpturale destinate spaţiului ambiental.

Hélion, Jean (n. Couterne, 1904 – m. Paris, 1987). Pictor francez. După câţiva ani de lucru într-un oficiu de arhitectură, în 1925 începe să frecventeze cursurile de nud la Académie Adler din Paris. Pictorul uruguayan Torres García îl introduce în mediul artei moderne, unde descoperă cubismul*. Împreună cu Jamblan, Lafnet şi Réande, fondează revista *L'Act*, din care apar patru numere. În 1929 fondează împreună cu Van Doesburg*, Otto Carlsund, Marcel Wantz şi Léon Tutundjian grupul Art Concret, ce va deveni apoi grupul Abstraction-Création*, în cadrul căruia se apropie de Arp*, R. Delaunay*, Mondrian*, Pevsner* şi Vantongerloo*, Gleizes*, Herbin*, Kupka* ş.a., fapt ce determină orientarea sa în această perioadă spre geometrismul abstract*. Din 1936 îşi împarte timpul între Statele Unite şi Franţa. Mobilizat în Franţa, în 1940, este luat prizonier în Germania, de unde evadează în 1942, îndreptându-se spre Statele Unite şi revenind apoi la Paris, în 1946. Perioada

abstractă, în care rigoarea geometriei este uneori anulată de spontana mişcare a formei, de aceste „tensiuni curbe”, ţine până prin 1939. După această dată, puternic influenţat de Léger*, apelează la un sistem de reprezentări dominate de figura umană. Formele sunt puternic desenate, adeseori subliniate de contururi, iar această acuzare a concreteţei lor duce spre o atmosferă metafizică (vezi *Pittura metafisica*), ce ni se prezintă ca o ieşire din „proza lumii”.

Bibliografie: Jean Hélion, *Journal d’un peintre*, 2 vol., Paris, 1992; D. Abadie, *Hélion ou la force des choses*, Bruxelles, 1975; Henry-Claude Cousseau, *Hélion*, Paris, 1992.

Heller, Bert (n. Aachen, 1912 – m. Berlin, 1970). Pictor german. Studiază la Şcoala de Arte şi Meserii din Aachen (1927-1930). După câţiva ani petrecuţi la Laurensberg, în 1940 se înscrie la Academia de Artă din München. Urmează o specializare la Academia Germană de Artă din Berlin. Este invitat la Academia de Artă din Berlin, unde devine profesor (1953) şi rector (1956-1958). Face călătorii de studiu în China (1954) şi Franţa (1955). Din 1955 se consacră în întregime creaţiei plastice. Distincţii: Premiul de Stat al R.D. Germană (1951, 1964). Dincolo de tehnică, lucrările sale pun într-un mod special problema spaţiului reprezentat, ca şi a spaţiului din preajma operei. Există la baza lor o viziune monumentală ce se manifestă în perspectivă, în jocul dintre locuirea şi nelocuirea spaţiului, în cromatică. Personajele la care recurge pentru a se exprima ocupă de fiecare dată prim-planul imaginii. Tonurile sunt saturate şi totuşi pline de lumină, amintind fresca medievală, care nu încetează să-l încânte pe artist. Căldura pe care o degajă scenele îşi are izvorul într-un spirit profund şi generos.

Bibliografie: Horst Jähner, *Welt der Kunst – Bert Heller*, Berlin, 1959; Lothar Lang, *Maler und Werk – Bert Heller*, Dresda, 1970.

Henri, Robert (n. Cincinnati, 1865 – m. New York, 1929). Pictor american. Urmează Academia de Arte Frumoase din Pennsylvania (1886-1888) cu Thomas Anshutz. Petrece câţiva ani la Paris, studiind pictura clasică şi modernă, din care îi reţin atenţia artişti ca Hals, Velázquez, Courbet, Manet, Whistler. Frecventează totodată cursurile Şcolii de Arte Frumoase, cu Bouguereau şi Fleury. Revenit în SUA, se decide să fie adeptul unei arte realiste, cu rădăcini în actualitatea americană. Este unul dintre membrii grupului The Eight (1908), cunoscut şi sub numele de Ashcan School* – pentru obstinaţia cu care era căutat şi exprimat adevărul, indiferent dacă contraria prin brutalitatea sa. Henri contribuie la formarea unei şcoli naţionale de pictură, luând parte, împreună cu Arthur B. Davies, Walt Kuhn şi John Sloan*, la organizarea Expoziţiei independente (1910). Îşi prezintă lucrările la Expoziţia internaţională de artă modernă deschisă în 1913 la New York (vezi *Armory Show*). Urmând drumul artei realiste a unor artişti europeni, ca Daumier, Courbet sau Manet, pictorul dezvoltă totodată tradiţiile americane, ilustrate, între alţii, de Thomas Eakins, Albert Ryder, Winslow Homer. Portretele şi peisajele inspirate de realităţi din New York, Atlantic City, de numeroasele aşezări de pe coasta oceanică reprezintă o contribuţie la cristalizarea programului realist al pictorilor „scenei americane”, la declanşarea unui proces de autonomizare a artei din SUA, atât în planul tematicii, cât şi în cel al modalităţilor de exprimare plastică.

Bibliografie: Robert Henri, *The Art Spirit*, Philadelphia, Londra, 1923; W. Yarrow, L. Bouché, *Robert Henri*, New York, 1921; H.A. Read, *Robert Henri*, New York, 1931; W. Homer, *Robert Henry and his Circle*, New York, 1949.

Hepworth, Barbara (n. Wakefield, Yorkshire, 1903 – m. Saint Ives, Cornwall, 1975). Sculptor englez. Studiază la Şcoala de Arte din Leeds (1920) şi la Colegiul Regal de Artă din Londra (1921-1924). Face o călătorie de studii la Roma şi Florenţa, după care, în 1931, împreună cu soţul său, pictorul Nicholson*, aderă la grupul Seven and Five (şapte pictori şi cinci sculptori) şi vizitează Parisul, unde îi cunoaşte pe Picasso*, Brâncuşi*, Arp*, Mondrian* şi Herbin*. Primele sale lucrări păstrează un caracter figurativ, cu forme puternic stilizate, rotunde, cu o materialitate imperioasă (*Porumbei*, 1927; *Tors*, 1927; *Figură de femeie*, 1929; *Copil*, 1929). După 1931 – an în care lucrează împreună cu Moore*, la Norfolk – începe să manifeste interes pentru raporturile între gol şi plin, aplicând perforaţii în masa monolită a sculpturii (*Formă străpunsă*, 1931; *Sculptură*, 1932; *Figură culcată*, 1933) şi lăsând formele să treacă din concav în convex şi din convex în concav cu un firesc care aminteşte de structurile osoase ale fiinţelor (*Figură în repaus*, 1932; *Mama şi copilul*, 1934; *Formă mare şi formă mică*, 1934). Analiza raporturilor între forme o conduce spre cioplirea unor volume geometrice, inspirate de sferă sau de poliedre (seriile „Două forme” şi „Trei forme”, de după 1935). Artista va relua în întreaga sa creaţie studiul problemelor plastice, ale obiectelor confruntate cu propriile date, cu expresia obiectelor din imediata lor apropiere, ca şi cu elementele ambianţei (*Forme contrapunctice*, 1950; *Grup I*, 1951; *Grup II*, 1952; *Două figuri*,

1955 etc.). Ea trece cu dezinvoltură de la aluzia figurativă la construcţii geometrice, sfârşind prin a demonstra că lucrările sale nu-şi propun să reflecte modele din realitate sau modele mentale, ci, înainte de toate, să afirme sculptura prin construcţie permanentă.

*Bibliog*rafie: Herbert Read, *Barbara Hepworth: Carvings and Drawings*, Londra, 1952; A.M. Hammacher, *Barbara Hepworth*, Amsterdam, 1958; *Barbara Hepworth: A Pictorial Autobiography*, Bath, 1970; P. Curtis, A.G. Wilkinson, *Barbara Hepworth: A Retrospective*, catalog, Tate Gallery, Londra, 1994, Seattle, 1995; S. Festing, *Barbara Hepworth: A Life of Forms*, Londra, 1995.

Herbin, Auguste (n. Quiévy, 1882 – m. Paris, 1960). Pictor francez. Se înscrie în 1899 la Şcoala de Arte Frumoase din Lille, apoi, în 1901, se mută la Paris. Începând din 1909 lucrează în atelierele Bateau-Lavoir, fiind vecin cu Juan Gris*. Sub influenţa cubismului*, începând cu anul 1918, operele sale devin tot mai abstracte*. Face o sinteză personală între tendinţele cubiste şi tendinţele puriste, geometrizate (vezi *De Stijl*). Tablourile se compun din suprafeţe geometrice (cercuri, triunghiuri, dreptunghiuri). Deşi revine periodic la modalităţile artei figurative, cele mai de seamă realizări le obţine în domeniul organizării geometrice, riguros raţionale, a imaginii. Culorile folosite sunt pure, strălucitoare, devenind prezenţe optice foarte pregnante. Uneori, întreaga desfăşurare a compoziţiei pare o demonstraţie a raporturilor ce se stabilesc între formele şi mărimile petelor de culoare aşezate după un „alfabet plastic” propriu. În dezvoltarea artei abstracte, a artei ce foloseşte în

primul rând elemente geometrice, Herbin a avut un rol important. El şi-a legat numele şi de unele iniţiative cu ecou în viaţa artistică a vremii, cum ar fi, între altele, fondarea, împreună cu Vantongerloo*, a grupării Abstraction-Création*, în 1931. A avut şi unele contribuţii teoretice privitoare la problemele artei nonfigurative, ale artei care nu urmăreşte să prezinte aspecte ale lumii obiectuale, ci să dezvolte „modele" ale eforturilor mentale traduse în expresii pur geometrice.

Bibliografie: Auguste Herbin, *L'Art non-figurativ, non-objectif*, Paris, 1949; Anatole Jakovski, *Auguste Herbin*, Paris, 1933; René Massat, *Auguste Herbin*, Paris, 1953; Denise René, *Auguste Herbin*, Paris, 1972; G. Claisse, *Herbin: Catalogue raisonné de l'œuvre peint*, Lausanne, 1993; *Herbin*, catalog, Musée d'Art Moderne, Céret, 1994.

Hermann, Hans (n. Braşov, 1885 – m. Sibiu, 1980). Pictor, grafician şi sculptor de naţionalitate germană din România. După studii la Budapesta (1903-1907), cu Hegedűs László şi Edvi Illés Aladár, frecventează la Berlin atelierul lui Ernest Zierer. Participă la fondarea Societăţii Müveshaz din Budapesta (1912) şi la manifestările Asociaţiei „Sebastian Hann" din Sibiu. În 1921 devine primul preşedinte al Sindicatului Artelor Frumoase din România. Credincios unei formaţii în care prevalează virtuţile de realizare tehnică a operei, artistul îşi lărgeşte continuu aria de investigare a realităţii. Impresionante serii de peisaje, portrete, scene de gen, compoziţii stau mărturie pentru o profundă dorinţă de a transfera în planul expresiei artistice unele valori de care se simte apropiat. Registrul mijloacelor sale de comunicare e bogat şi divers, de la patetica înregistrare a

gestului şi stărilor sufleteşti trecătoare până la savanta elaborare a unor compoziţii dominate de linişte şi echilibru.

Bibliografie: Julius Bielz, *Hans Hermann*, Bucureşti, 1956.

Hermanns, Ernst (n. Münster, 1914 – m. Bad Aibling, 2000). Sculptor german. După absolvirea Şcolii de Arte Decorative din Aachen frecventează Academia de Artă din Düsseldorf. Asemenea multor sculptori din generaţia sa, are ca punct de plecare realitatea figurii şi trupului uman, studiat şi prezentat din ce în ce mai sintetic, până la trecerea formelor în ordine abstractă*. Sugestiile figurative nu dispar cu totul, dar operele sale depăşesc intenţia de a reprezenta o identitate proprie, care nu se mai reclamă de la procesul de prelucrare a realităţii vizibile, pentru ambiţia dobândirii unei anumite autonomii. În ultimul timp – ca ecou al practicii în ascensiune a lui „homo faber”, a omului constructor –, artistul se interesează de implantarea în spaţiu a unor construcţii de metal ce împrumută aspectul rece şi rigoarea formală de la morfologiile industriale. Aşezate în locuri unde conexiunile propuse ale procesului de producţie sunt în mod programat şi subliniat suspendate, astfel de obiecte restituie omului, aservit universului tehnologic, clipele de meditaţie necesare.

Bibliografie: Heinz Herzer (ed.), *Ernst Hermanns*. *Plastische Arbeiten mit Werkverzeichnis 1946-1982*, Zirndorf, 1982.

Hérold, Jacques (Herold Blumer) (n. Piatra Neamţ, 1910 – m. Paris, 1987). Pictor român stabilit în Franţa. După ce studiază la Academia de Arte Frumoase din Bucureşti, în 1930 se alătură la Paris artiştilor suprarealişti*, printre care poetul André Breton

şi pictorii Brauner*, Domínguez*, Masson*. În 1958 primeşte Premiul Fundaţiei Lepley. Este invitatul de onoare al ediţiei din 1971 al Salonului „Quinzaine d'art en Quercy" din Montauban. După o perioadă, elementul imaginar, montajul premeditat de motive diverse şi aparent fără nici o legătură între ele îşi purifică viziunea până la crearea unor largi câmpuri picturale, în care „amintirile" păstrate din contactul cu realitatea concretă apar abia schiţate, fără să-şi piardă însă forţa lirică.

Bibliografie: Jacques Hérold, *Maltraité de peinture*, Paris, 1957; J. Charpier, *Hérold, le cristal et le vent*, Paris, 1961; Michel Butor, *Jacques Hérold*, Paris, 1964; Sarane Alexandrian, *Jacques Hérold*, Paris, 1995.

He Tianjian (n. Wuxi, Jiangsu, 1891 – m. Shanghai, 1977). Pictor chinez. Se formează ca autodidact şi ajunge să predea în mai multe şcoli de artă din Shanghai. În 1920, împreună cu Hu Dinglu, fondează Societatea de Caligrafie şi Pictură din Wuxi, care va edita şi o revistă, *Guohua yuekan*. Colaborează la revista *Meishu shenghuo* (*Artă şi viaţă*), unde îşi promovează ideile despre arta tradiţională. O primă expoziţie personală, care dezvăluie concepţiile sale picturale, are loc la Shanghai în anul 1936. Peisajele sale ne fac cunoscută o natură cu elanuri vitaliste. Elementele pictate sunt de o remarcabilă simplitate şi sinceritate, ceea ce le asigură un uşor aer naiv.

Bibliografie: Julia F. Andrews, Kuiyi Shen *et al.*, *A Century in Crisis. Modernity and Tradition in the Art of Twentieth-Century China*, Guggenheim Museum, New York, 1998.

Hicks, Sheila (n. Hastings, 1934). Artist decorator american. A studiat la Universitatea Yale între 1953 şi 1959, avându-i ca profesori pe Albers* şi Rico Lebrun. Teza de absolvire a avut ca temă textilele preincaşilor. Preocuparea pentru textilele tradiţionale din diverse spaţii geografice a purtat-o, după un scurt contact cu Europa avangardistă (în 1966 lucrează un timp la Paris), în ţările Americii Latine (Venezuela, Chile, Argentina, Ecuador, Bolivia), în India şi Maroc. Spirit organizatoric şi activ, întemeiază la Paris L'Atelier des Grands-Augustins (1966) şi la Valparaíso, în Mexic, atelierul de ţesătorie Teller (1972). Participă la mişcări artistice şi manifestări cu program teoretic avangardist (ca, de pildă, expoziţiile „S/S" – vezi *Supports/Surfaces*). În creaţia sa evoluează dezinvolt între tapiserii parietale, în care transparenţele angajează a treia dimensiune, tapiserii-arhitectură şi tapiserii-happening*. Gamele cromatice sunt extrem de variate, ca şi materialele utilizate, de preferinţă materiale noi, sintetice, cărora le exploatează transparenţa, supleţea, cromatica vie. Uneori „tapiseriile" integrează fire-lumină (tuburi filiforme de neon). Compoziţiile sunt când de o maximă libertate a mişcării, mănunchiurile de fibre căzând liber, când foarte riguroase.

Bibliografie: Claude Lévi-Strauss, *Sheila Hicks, le tapis mural*, Rabat, 1971; Monique Lévi-Strauss, Pierre Horay, Suzy Langlois, *Sheila Hicks*, Paris, 1973; Susan Faxon, Joan Simon, Whitney Chadwick, *Sheila Hicks: 50 Years*, Addison Gallery, 2010.

Hiller, Karol (n. Łódź, 1891 – m. Łódź, 1939). Pictor polonez. Având formaţie complexă (studiază chimia la Darmstadt şi la Varşovia şi, din 1916, pictura la Kiev), participă la mişcările de

avangardă din Polonia; editează revista *Forma*, colaborează cu grupul din jurul revistei *Praesens*. Debutează cu lucrări abstracte*, geometrice, în care devin perceptibile aluziile la formele organice din natură. Treptat se arată interesat de problemele constructiviste*, pentru rezolvarea cărora recurge la mijloacele oferite de grafică. Face analize ale modului în care se descompune lumina prin diferite filtre. Din structurile luminoase, artistul recompune ansambluri în care spectacolul lumii reale apare într-o permanentă vibraţie, cu o secretă forţă poetică.

Bibliografie: Irena Kossowska, *Karol Hiller*, Varşovia, 2001.

Hinman, Charles (n. Syracuse, New York, 1932). Pictor american. După absolvirea Universităţii din oraşul natal (1955), urmează cursurile Ligii Studenţilor în Arte din New York (1955-1956), cu Morris Kantor. Câţiva ani (1960-1964) ţine cursuri de desen şi artizanat în Long Island. În acest timp se preocupă de obţinerea celei de-a treia dimensiuni prin introducerea în compoziţie a unor fragmente de lemn. Tablourile sale sunt, în fond, asamblaje (vezi *Colaj*) de mari suprafeţe, ritmate după legi decorative proprii. Fiecare suprafaţă dreptunghiulară – cel mai adesea pânze colorate cu acrilic – se înscrie liberă în spaţiu, astfel că lucrarea, în ansamblu, obţine în mod nemijlocit impresia de adâncime, întărită de juxtapunerea unor tonuri calde şi reci. Rigoarea geometrică, uniformitatea desăvârşită a maselor colorate atestă o înclinaţie puristă (vezi *De Stijl*) până la abstracţia* pură.

Hiperrealism. Mişcare artistică derivată din tendinţele realiste ale artei moderne, apărută în anii 1960 în SUA. Denumirea (ca şi aceea sinonimă, de fotorealism) vrea să facă distincţie, uneori cu o intenţie polemică, între programul acestei mişcări şi realismul conţinut – într-o măsură mai mare sau mai mică – în impresionism*, cubism*, pictura metafizică*, dadaism*, suprarealism*, „realismul magic” din arta germană, „realismul fantastic” vienez, arta pop*, arta concretă etc. Printre primele expoziţii ce fixează noua mişcare pe fundalul larg al picturii şi sculpturii inspirate de „scena americană” sunt: „Pictorul şi fotograful”, Universitatea din Albuquerque, 1946; „Aspecte ale realismului”, Los Angeles, 1967; „Realismul azi”, New York, 1968; „Aspecte ale noului realism”, Centrul de artă Milwaukee, Houston şi Acron, 1969; „22 de realişti”, Muzeul Whitney, New York; „Dincolo de actuala pictură realistă a Californiei”, Stockton, 1970. În Europa, hiperrealismul s-a dezvoltat îndeosebi după ediţia din 1971 a Bienalei tinerilor artişti de la Paris, regăsindu-se apoi la manifestări prestigioase ca Bienala de la Veneţia şi Documenta din Kassel. Ceea ce afirmă înainte de toate noul curent artistic este că *aparenţele* lumii vizibile – adică ceea ce se oferă nemijlocit observaţiei sau înregistrării conştiincioase a aparatului de fotografiat – trebuie să constituie centrul de interes al artistului plastic. Adevărul se află, după cum susţin promotorii acestei mişcări, în însuşi chipul realului, şi el nu trebuie interpretat, trecut printr-un filtru subiectiv, ci doar reprodus pentru mesajul pe care îl poartă *în sine.* Tablourile, desenele, sculpturile realizate de artiştii hiperrealişti fac un conştiincios reportaj în viaţa de zi cu zi, pe parcursul căruia izolează un aspect al realităţii, pe care îl „decupează”, proiectându-l în câmpul reprezentării.

Obiectivismul unei astfel de orientări este în mod evident limitat, fiindcă opţiunea pentru un aspect sau altul este o problemă a subiectivităţii fiecărui artist în parte. Experienţa hiperrealistă continuă, iar printre principalele sale merite este revenirea asupra unei realităţi aflate în mişcare şi care îşi livrează astfel, în spaţiul artei, încărcătura ireductibilă de semnificaţii. Printre principalii reprezentanţi ai acestei orientări – urmată în epocă în general de artişti tineri – se numără Philip Pearlstein*, Paul Sarkisian*, Duane Hanson, John de Andrea, Lowell Nesbitt, Howard Kanowitz, Richard McLean, John Clem Clarke, John Salt, Don Eddy, Malcolm Morley, Robert Bechtle, Richard Estes, Chuck Close, Ralph Goings ş.a.

Bibliografie: Udo Kultermann, *Hyperréalisme*, Paris, Tübingen, 1972; Linda Chase, *Les hypperréalistes américains*, prefaţă de Salvador Dalí, Paris, 1972; *Hyperréalistes américains, réalistes européens*, Centre National d’Art Contemporain, Paris, 1974; Edward Lucie-Smith, *Super Realism*, Oxford, 1979.

Hi Red Center. Grup artistic japonez, activ la Tokyo în anii 1962-1964, format din Takamatsu, Akasegawa şi Nakanishi. Numele grupului este alcătuit din traducerea în engleză a primelor silabe din numele celor trei artişti. *Hi*, de la *high* (*înalt*, în japoneză – *Taka*); *Red* (*roşu*, în japoneză – *Aka*); *Center* (*centru*, în japoneză – *Naka*). Chiar înainte de constituirea grupului, cei trei artişti, atraşi de avangardă, de experimentarea unor noi modalităţi de expresie – direcţie în care era angajat şi grupul Gutai*, apărut în 1952 –, fac o serie de performance-uri*, cu implicarea publicului. În 1963, cu prilejul unei manifestări la Tokyo, Takamatsu se prezintă înfăşurat în

sfoară, Akasegawa aduce obiecte banale, ambalate, şi o bancnotă de 1.000 de yeni, supradimensionată, iar Nakanishi expune structuri spaţiale realizate din cârlige de rufe. Un an mai târziu mărşăluiesc legaţi la ochi prin Tokyo, intitulându-şi acţiunea (vezi *Acţionism*) „Mişcare pentru promovarea curăţeniei şi ordinii în capitală şi în împrejurimile sale”. Akasegawa pune în circulaţie bancnote de 1.000 de yeni false, pentru care suferă o condamnare – experienţă pe care o descrie într-un roman, distins cu Premiul Akutagawa.

Hirst, Damien (n. Bristol, 1965). Artist britanic. Participă la expoziţiile: „Internal Affairs”, Institute of Contemporary Art, Londra, 1991; „Aperto 93”, Bienala de la Veneţia, 1993; „Currents 23”, Milwaukee Art Museum, 1994; „No Sense of Absolute Corruption”, New York, 1996; „Sensation”, Londra, 1997. După experienţe în domeniul muzicii pop, elaborează instalaţii*, selecţionând acele obiecte care pun într-un mod tranşant problema vieţii şi a morţii. Rafturile unor farmacii cuprind diferite ustensile, într-o ordine desprinsă din modalităţile minimalismului* şi ocolind în mod evident haosul aglomerărilor (vezi *Accumulation*) practicate de arta pop*. După expunerea unui rechin mort într-un vas de sticlă umplut cu soluţie de aldehidă formică, după metoda muzeelor de ştiinţe naturale, prezintă la Bienala de la Veneţia, în 1993, o serie de „Vaci murate” – în fapt, animale supuse aceluiaşi procedeu. Este o formă de realism brutal, îmbinând cinismul cu ironia.

Bibliografie: *Damien Hirst*, catalog, Institute of Contemporary Art, Londra, 1991; *Damien Hirst. No Sense of Absolute Corruption*, catalog, Gagosian Gallery, New York, 1996.

Hladík, Jan (n. Praga, 1927). Artist decorator ceh. În perioada 1945-1950 studiază la Şcoala Superioară de Arte Decorative din Praga. În 1967 participă la Expoziţia Universală de la Montréal. Opera sa este complexă, însumând grafică, colaj* şi tapiserie – ca punct culminant al unui proces de urmărire a transpunerii unor forme. Autorul vorbeşte mereu despre importanţa activităţii de grafician în desfăşurarea operei de tapiserie. Cu atât mai interesant este faptul că drumul său duce spre tridimensional şi, odată realizată tapiseria, ea mizează pe o „deranjare a suprafeţei”. Utilizând calităţile lânii, capacitatea ei, în formularea artistului, „de a absorbi şi restitui lumina”, de „a da moliciune unui desen prea net”, Hladík se înscrie între creatorii moderni care tind spre integrarea volumului în tapiserie, fără a o emancipa însă de condiţia ei murală.

Bibliografie: *Jan Hladík, Tapiserie/grafika*, Praga, 1995.

Hockney, David (n. Bradford, Yorkshire, 1937). Pictor englez. Studiază la Colegiul de Artă Bradford (1953-1957) şi la Colegiul Regal de Artă din Londra (1959-1962). Din 1963 petrece mult timp în sudul Californiei. Participă la: Bienala de la São Paulo, 1968; Documenta din Kassel, 1970. După o perioadă în care pictează în genul desenelor animate, cu o linie simplă, amintind de naivitatea copilului, pictorul recurge tot mai decis la datele oferite de observaţia directă, care fuzionează cu elemente autobiografice tratate cel mai des cu umor. Îndeosebi în peisajele realizate în California accentul cade pe notaţia de tip realist. Pictorul mizează pe datele concrete care, în condiţiile unei înregistrări conştiincioase, îşi dezvăluie o nebănuită încărcătură poetică. Imaginile sale saturate de concret, de prezenţa imperioasă a lucrurilor şi fiinţelor, au ceva din

ambiţiile noului realism (vezi *Nouveau réalisme*) apărut în anii 1970. O astfel de poetică picturală, cu o evidentă tentă metafizică (vezi *Pittura metafisica*), îl apropie de viziunea lui Edward Hopper*, un clasic al picturii americane din secolul XX.

Bibliografie: *David Hockney by David Hockney*, Londra, 1976; Henry Geldzahler, *David Hockney*, Londra, 1972; M. Tuchman, S. Barron (eds.), *David Hockney: A Retrospective*, catalog, County Museum of Art, Los Angeles, 1988; N. Stangos (ed.), *David Hockney. That's the Way I See It*, Londra, 1993; R. Mißelbeck (ed.), *David Hockney. Retrospektive Photoworks*, catalog, Museum Ludwig, Köln, 1996-1997.

Hofer, Karl (n. Karlsruhe, 1878 – m. Berlin, 1955). Pictor german. Studiază la Academia de Arte Frumoase din Karlsruhe (1896-1901) cu Robert Pötzelberger, Leopold von Kalckreuth şi Hans Thomas şi la Academia de Arte Frumoase din Stuttgart (1902-1903). Călătoreşte în Italia (1903-1908), în Franţa (1908-1913), stabilindu-se apoi la Berlin (1913). Profesor la Academia de Artă din Berlin (din 1920). În 1938 este îndepărtat din academia berlineză, unde va reveni ca rector în 1945. Debutează cu lucrări care traduc unele dintre principiile „purei vizualităţi”, elaborate de Hans von Marées şi Konrad Fiedler. Ulterior, în pictura sa răzbeşte un filon expresionist*, care nu atinge însă limita maximă a patetismului, ci se menţine în cadrele unor notaţii ce adună, în aceeaşi imagine, semnele bucuriei şi ale elegiei sau resemnării. Când pictează personaje umane, apelează la o regie complexă, care amplifică semnificaţiile tabloului. În spaţiul în care evoluează aceste figuri se deschid ferestre, uşi, pereţii aleargă în perspectivă,

sugerând planuri nevăzute (*Fete jucând cărţi*, 1937; *Camera obscură*, 1928-1943).

Bibliografie: Karl Hofer, *Aus Leben und Kunst*, Berlin, 1952; Karl Hofer, *Erinnerungen eines Malers*, Berlin, 1953; *Karl Hofer*, catalog, Staatliche Galerie Moritzburg, Halle, 1978; K.B. Wohlert, *Karl Hofer*, Berlin, 1992.

Hoffmann, Josef (n. Pirnitz, 1870 – m. Viena, 1956). Arhitect austriac. Studiază la Academia din Viena cu Otto Wagner, fondator al arhitecturii moderne în Austria. Devine profesor la Şcoala de Arte Aplicate (1889) şi, împreună cu Koloman Moser, pune bazele unor ateliere de proiectare complexă (arhitectura, decoraţiile şi pictura aflându-se într-o strânsă unitate) cunoscute sub numele de Wiener Werkstätte (active până în 1933). Alături de Joseph Olbrich şi de alţi tineri artişti creează, în 1897, Wiener Secession* (Secesiunea vieneză). În 1907, împreună cu pictorul Gustav Klimt*, fondează gruparea Kunstschau, care îşi propune să fie o „secesiune de la secesiune”. Stilul arhitecturii sale se caracterizează prin efortul de asigurare a funcţionalităţii şi prin conservarea (fie şi austeră) a unor motive decorative şi simbolice (Sanatoriul din Purkersdorf, 1903; Palatul Stoclet, Bruxelles, 1905; Pavilionul austriac la Expoziţia Deutscher Werkbund, Köln, 1914). Din 1920 devine arhitect-şef al oraşului Viena. Sub influenţa mişcărilor puriste din Europa – De Stijl*, Bauhaus* etc. –, la care se adaugă creaţia de extremă simplitate a lui Adolf Loos*, activ chiar în acei ani la Viena, renunţă în anii ce urmează la încărcăturile decorative în favoarea unor volume simple, riguros geometrice (*Proiect pentru un auditorium*, 1922;

construcţiile în terase pentru Internationale Werkbundsiedlung, 1932; Pavilionul austriac la Bienala de la Veneţia, 1934).

Bibliografie: Leopold Kleiner, *Josef Hoffmann*, Berlin, Leipzig, Viena, 1927; Armand Weiser, *Josef Hoffmann*, Geneva, 1930; L.W. Rochowanski, *Josef Hoffmann*, Viena, 1950; Giulia Veronesi, *Josef Hoffmann*, Milano, 1956.

Hoflehner, Rudolf (n. Linz, 1916 – m. Pantaneto, Colle di Val d'Elsa, 1995). Sculptor austriac. Studiază mecanica la Şcoala de Meserii din Linz (1932-1936), arhitectura la Institutul Politehnic din Graz (1936-1938) şi sculptura la Academia de Artă din Viena (1938-1940). Lucrează în atelierul lui Fritz Wotruba*, la Viena (1951-1954). Profesor la Şcoala de Arte şi Meserii din Linz (1945-1951) şi la Academia de Artă din Stuttgart (din 1962). Participă la expoziţiile: Bienala de la São Paulo, 1953; Bienala de la Veneţia, 1945; „De la Rodin până azi", Viena, 1966; „Zece ani de artă contemporană", Paris, 1967; „Oţel şi piatră, 1930-1970", Stuttgart, 1970. Distincţii: Premiul pentru cultură al landului Oberösterreich, 1949; Premiul pentru Monumentul Prizonierului Politic Necunoscut, Londra, 1953; Premiul UNESCO, 1954; Premiul oraşului Viena, 1958; Premiul Adalbert Stifter, 1967; Premiul oraşului Berlin, 1967. O călătorie în Grecia (1954) îl face să renunţe la reprezentările abstracte* în favoarea unor lucrări monumentale ce acordă interes figurii omeneşti. Sculpturile sale, realizate în metal, se integrează cu gravitate în spaţiu, unde poartă simbolurile legate de afirmarea unor valori certe. Întâlnirea cu marea sculptură grecească, fundamental consacrată problematicii umane, l-a ajutat să-şi găsească un

drum propriu, care l-a făcut remarcat în prestigioase expoziţii internaţionale (Bienala de la Veneţia, 1962; New York etc.).

Bibliografie: Werner Hofmann, *Rudolf Hoflehner*, Stuttgart, Paris, New York, 1967; W. Spies, *Rudolf Hoflehner*, Viena, 1971; W. Schmied, *Rudolf Hoflehner. Wandel und Kontinuität*, Stuttgart, 1988; W. Hofmann, *Rudolf Hoflehner*, Stuttgart, 1993.

Hofmann, Hans (n. Weißenburg, 1880 – m. New York, 1966). Pictor german stabilit în SUA. Studiază la München, apoi la Academia Grande Chaumière din Paris, unde locuieşte între anii 1904 şi 1914. După contactul cu fovismul* şi cubismul* din Paris revine la München, unde aderă la expresionism*, îndeosebi în cadrul grupării Der Blaue Reiter*. Deschide o şcoală proprie în capitala Bavariei. Funcţionează apoi ca profesor la University of California (1930), Liga Studenţilor în Arte din New York (1932-1933), deschizându-şi în cele din urmă o şcoală proprie pe care o vor frecventa artiştii newyorkezi şi din alte centre, atraşi de căutările sale în domeniul artei abstracte*. Hofmann pleacă de regulă de la observarea realului, de la legi ce guvernează realitatea, pentru a da tablourilor o anumită sinceritate şi puritate a impresiei. Percepţiile sale sunt foarte acute, amintind de întâlnirea cu pictura fovistă şi cu expresionismul german. El traduce aceste percepţii în culori strălucitoare, într-o pastă densă, viguroasă, rod parcă al iluminatului artificial, cu neon, al marilor oraşe. După câteva încercări ce prefigurează arta gestuală (vezi *Action painting*), în care culoarea este aruncată pe pânză (*Primăvara*, 1940; *Fantezie*, 1943), pictorul resimte tentaţia figurativului ce transpare din tuşele libere (*Naşterea taurului*, 1945; *Bacantele*,

1946; *Furtuna*, 1946; *Lumina neagră*, 1949). Urmează o perioadă când formele colorate suferă o reducţie la planuri geometrice, accentele intens luminate fiind ordonate pe verticală şi orizontală (*Apusul soarelui*, 1957; *Pastorală*, 1958; *Rapsodie*, 1958). De aici încolo se produce o pendulare între rigoarea geometriei şi tuşele spontane, artistul dozând efectele în funcţie de starea psihică a fiecărui moment (*Catedrala*, 1959; *Vară indiană*, 1959; *Cascade*, 1959; *Penumbra soarelui*, 1961).

Bibliografie: Hans Hofmann, *Search for the Real*, Cambridge, 1948; Clement Greenberg, *Hofmann*, New York, 1961; Sam Hunter, *Hans Hofmann*, New York, 1961; *Hans Hofmann: A Retrospective Exhibition*, catalog, Museum of Fine Arts, Houston, 1976; H. Friedel (ed.), *Hans Hofmann. Wunder des Rhythmus und Schönheit des Raumes*, catalog, Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau, München, Ostfildern, 1997.

Hogan, João Navarro (n. Lisabona, 1914 – m. Lisabona, 1988). Pictor şi grafician portughez. A participat la: Bienala de la São Paulo, 1954, 1958; Bienala internaţională de gravură, Tokyo; Expoziţia internaţională de gravură, Buenos Aires; „Bianco e nero”, Lugano, 1968; Bienala de la Ljubljana; Trienala de xilogravură, Capri, 1969. Profesor la Gravura, societate patronată de Fundaţia Gulbenkian din Lisabona. În câmpul de regulă monoton al picturii şi gravurilor sale, răsar surprinzătoare forme plastice, care ezită premeditat între aluzia figurativă şi libera evoluţie a petelor de culoare aşezate spontan, fără altă intenţie decât aceea a transcrierii gestului şi impresiei dintr-un moment dat. Formele colorate capătă în aceste condiţii o forţă imaginativă ce solicită cu acuitate atenţia privitorului.

Bibliografie: Raquel Henriques da Silva, *50 anos de arte portuguesa*, Fundaţia Calouste Gulbenkian, Lisabona, 2007.

Ho Kan (n. Nanjing, 1932). Pictor taiwanez. În 1949 se mută, odată cu şcoala de orfani în care se afla, în Taiwan şi intră la Colegiul Pedagogic din Taipei. În paralel frecventează atelierul lui Li Chung-sheng, iniţiindu-se în domeniul picturii. Împreună cu alţi tineri artişti, printre care Chin Sung*, fondează în 1957 Grupul Ton-Fan. În 1964 se stabileşte la Paris, apoi la Milano, venind în contact cu numeroşi reprezentanţi ai artei europene. În operele de început se lasă captivat de jocul cu formele abstracte*, informale*, folosind o linie sigură ce aminteşte de spontaneitatea vechilor caligrafii. După întâlnirea cu arta europeană, modul concis al limbajului la care apelează vizează abstracţia geometrică, o separare destul de severă a suprafeţelor, care se regăsesc în acelaşi plan, fără adâncimi. Fondul lucrărilor este unul raţional, controlat de un spirit ordonator. În acest cadru auster, pe alocuri se afirmă o energie divergentă, spontană, care pune în mişcare morfologii independente, dominate în ansamblu de rigoare geometrică, dar prezentând o surpriză formală, o anumită libertate a evoluţiei în spaţiu.

Bibliografie: Huang Tsai-lang, *The Experimental Sixties: Avant-Garde Art in Taiwan*, Taipei Fine Arts Museum, 2003.

Honegger, Gottfried (n. Zürich, 1917). Pictor şi grafician elveţian. Studiază la Şcoala de Arte şi Meserii din Zürich, apoi ia lecţii de grafică şi design de la Warja Lavater la Zürich (1937-1939). Câţiva ani lucrează ca decorator de teatru şi decorator de

vitrine. Membru al Asociaţiei Elveţiene a Werkbund-ului (1944-1956) (vezi *Deutsche Werkbund*). Secretar al Uniunii Artiştilor Graficieni din Elveţia (1953-1956). Profesor la Universitatea din Dallas (1969). Participă la expoziţiile: „Arta şi forma naturală”, Basel, St. Gallen, 1958; „Avangarda 61”, Trier, 1961; „Carnegie International”, Pittsburgh, 1962; „Sigma 9. Arta şi ordinatorul”, Bordeaux, 1973; „Ideea şi materia”, Dunhill International, 1974; Bienala de la São Paulo, 1975; „Mişcare pictată, mişcare vie”, Abbaye de Beaulieu-en-Rouergue, 1976. Distincţii: Premiul Guggenheim, New York, 1964; Premiul Bovard, Pittsburgh, 1969. Este autorul unor tablouri-relief în care distribuie, în cheie decorativă, câteva elemente geometrice. Aceste reliefuri, pe care le numeşte *biseautage* (concretizate în ciclul cu acelaşi nume), sunt de fapt şabloane de carton ale căror impresiuni provoacă adâncimi şi umbre pe suprafaţa lucrării. De regulă uniform albe (câteodată în masa albului intervine accentul unei pete de culoare), aceste tablouri-reliefuri trăiesc prin puritatea „amprentei” artistului, prin transformarea peretelui sau panoului, interpus privirii, în ecrane sensibile prielnice meditaţiei.

Bibliografie: Kurt W. Forster, *Honegger*, Teufen, 1972; Marie Luise Syring *et al.*, *Gottfried Honegger*, Paris, 1979; S. Lemoine, M. Resset, H. Heissenbüttel, *Gottfried Honegger. Tableaux-reliefs, sculptures, 1976-1983*, Paris, 1983; S. Lemoine, *Gottfried Honegger. Catalogue des sculptures 1953-1983*, Paris, Zürich, 1983.

Hopper, Edward (n. Upper Nyack, 1882 – m. New York, 1967). Pictor american. Urmează cursurile Şcolii de Artă din New York (1900-1906) sub îndrumarea profesorilor Kenneth Hayes Miller

şi Robert Henri*. În perioada 1906-1910 se află în Franţa, studiind operele pictorilor clasici, ale precursorilor impresionismului* – Manet, în primul rând –, fără să se lase influenţat de mişcările novatoare ale momentului. În 1913 ia parte la Armory Show*, anunţând încă de pe acum interesul pentru o pictură a „scenei americane”, în confruntare cu arta europeană. În 1933 i se organizează o retrospectivă la Museum of Modern Art şi la Whitney Museum din New York. Participă la Bienala de la Veneţia din 1948. În tablouri – uleiuri şi acuarele – acordă o deosebită atenţie spectacolului obişnuit al realităţii – peisaje rurale şi urbane, scene de gen, interioare etc. –, multe dintre ele fiind rezultatul unor voiaje sistematice prin America. Observaţia fină este susţinută de un colorit personal – amestec de tonuri saturate şi transparente – care instaurează o anumită stare metafizică (vezi *Pittura metafisica*). Rămâne credincios acestor idealuri, menţinându-se, ca şi în anii parizieni, departe de experienţele din planul limbajelor vizuale, cu o poetică picturală decisivă, marcată de o natură inalienabilă, în care fiinţa lui se cufundă ritual.

Bibliografie: L. Goodrich, *Edward Hopper*, New York, 1971; G. Levin (ed.), *Edward Hopper*. *The Art the Artist*, catalog, Whitney Museum of American Art, New York, 1980; *Edward Hopper*, catalog, Musée Contini, Marsilia, 1989; W. Schmied, *Edward Hopper*. *Bilder aus Amerika*, München, 1995.

Horea, Mihai (n. Petea, Mureş, 1926 – m. Bucureşti, 2014). Pictor român. Studiile începute la Institutul de Arte Plastice „N. Grigorescu” din Bucureşti (1947-1950), sub îndrumarea lui Dărăscu*, Ressu*, Maxy*, le continuă între 1968 şi 1970. A

frecventat de asemenea atelierul din Braşov al pictorului Mattis-Teutsch*. A realizat unele lucrări de artă monumentală în mozaic – la Ministerul Educaţiei, la Brăila şi la Târgu-Secuiesc (aici în colaborare cu Eugen Kosztandi) – şi în metal, la Galaţi. Este distins cu Premiul pentru artă monumentală al Uniunii Artiştilor Plastici din România (1967). Cercetează cu consecvenţă domeniul valorilor plastice, al construcţiei imaginii din elemente pur picturale, întreprinzând o profundă analiză a paletei cromatice, descoperindu-i intensităţile luminoase şi proprietăţile de a da impresia de cald şi rece (proprietăţi pe care îşi bazase Cézanne* sistemul perspectivei termice). Rezultatul studiilor este concretizat în compoziţie prin suprafeţe de culoare delimitate geometric, aflate în raporturi active. Câmpul pe care se exercită acţiunea constructivă a picturii sale – fie că e vorba de lucrări de şevalet sau de lucrări de artă monumentală – este puternic sensibilizat, mişcarea imprimată în timpul elaborării operei căzând apoi sub incidenţa modificărilor luminii din ambianţă.

Horn, Rebecca (n. Michelstadt, 1944). Artist german. După ce studiază la Academia de Arte Frumoase din Hamburg (1964-1969) obţine o bursă care îi permite să se specializeze la Londra. A predat la California Institute of Art. Refuzând drumurile bătătorite, adoptă performance-ul*, instalaţia*, uneori cu elemente video*, body-art*, şi alte modalităţi de prezenţă în spaţiul comunicării ce i se par o alternativă la genurile şi atitudinile artistice tradiţionale. În cadrul unor acţiuni (vezi *Acţionism*) se prezintă în vestimentaţii şi paruri din pene ce amplifică expresivitatea corpului. Angajează în timp un dialog cu Marcel Duchamp*, preluând de la acesta

ideea unor compoziţii obiectuale, oscilând între ironie şi postúri grave, evocând ritualuri arhaice. În spiritul parodic al dadaismului*, concepe obiecte – maşini animate, mimând comportamentele amoroase ale fiinţelor sau prezentate în ipostaza de maşini „neproductive şi celibatare”. Ambiguitatea între elementele mecanice şi cele organice, acuzată în unele instalaţii ce imită parodic actul pictării, asigură semnificaţii speciale acestor lucrări, scoţându-le din purul exerciţiu obiectual al diverselor tendinţe realiste ale epocii. Organismele mecanice pe care le concepe sunt în acelaşi timp eroul acţiunii şi instrumentul de autoînregistrare, pentru a-şi putea prelungi existenţa în ambianţa publică. În 1986, Art Recherche Confruntation şi Musée d’Art Moderne de la Ville de Paris îi dedică artistei expoziţia „Noapte şi zi pe spatele unui şarpe cu două capete”.

Bibliografie: *Rebecca Horn*, catalog, Dublin, New York, Pittsburgh, Galerie de France, Paris, 1988-1989; Germano Celant (ed.), *Rebecca Horn*, catalog, Solomon R. Guggenheim Museum, New York, 1993; *Rebecca Horn: The Glance of Infinity*, catalog, Kestner-Gesellschaft, Hanovra, Zürich, 1997.

Horta, Victor (n. Gent, 1861 – m. Bruxelles, 1947). Arhitect belgian. Studiază arhitectura la Academia de Arte Frumoase din Gent, apoi se înscrie la Academia de Arte Frumoase din Bruxelles. Devine unul dintre cei mai tipici reprezentanţi ai mişcării Art Nouveau*. Pentru a-i defini viziunea ornamentală bazată pe linia dispusă în volute dinamice, s-a adoptat expresia „coup de fouet style” (stil lovitură de bici). Motivele decorative – pur lineare sau cu aluzii la diferite plante – au o deosebită

importanţă, chiar dacă arhitectul restructurează planul clădirii, adaptându-l la o serie de funcţii precise. Foloseşte metalul şi sticla, exploatând valorile plastice ale fiecărui material. Realizează în acest fel Hôtel Tassel (1892-1893), Hôtel Aubec (1900), Hôtel Solvay (1895-1900), Maison du Peuple (1896-1899), magazinul Innovation (1901), la Bruxelles, Grand Bazar, la Frankfurt am Main. Contactul cu arhitectura americană – cu prilejul unei vizite în anii 1916-1919 – îl face să acorde o mai mare atenţie purităţii geometrice a volumului, liniei drepte, fără ca aceasta să însemne însă o abolire a ornamentului. Ca profesor, apoi ca director al Academiei de Arte Frumoase din Bruxelles (1927-1931), a promovat o direcţie nouă în arhitectură, fundamentată pe o sinteză armonioasă între valorile funcţionalităţii (vezi *International Style*) şi ale plasticităţii ornamentale.

Bibliografie: Robert L. Delevoy, *Victor Horta*, Bruxelles, 1958.

Houliaris, Yorgos (n. Ioannina, 1947). Sculptor grec. A studiat la Şcoala Superioară de Arte Frumoase din Atena, 1965-1970, sub îndrumarea lui Yannis Papa. În perioada 1947-1975 se află în Anglia, unde urmează West Surrey College, iar între 1975 şi 1977, la Paris, unde urmează École Nationale Supérieure des Beaux-Arts şi École Supérieure d'Arts et Métiers. Participă la expoziţiile: „Arta balcanică”, Bucureşti, 1981; Bienala de plastică mică, Budapesta, 1988. Cu nostalgia forjelor lui Vulcan, sculptorul se consacră unor asamblaje de metal (vezi *Colaj*), de la care crede că poate obţine o maximă densitate de semnificaţii. O întreagă reţea de bare şi plăci de metal e distribuită de această voinţă constructivă*, care poate conduce

deopotrivă la formulări abstracte* sau figurative. Nervurile şi foliile laminate trec mai întâi, fiecare în parte, printr-un proces de prelucrare şi devin unităţi modulare, chiar dacă dimensiunile variază de la un element la altul. De aici încolo urmează asamblarea propriu-zisă, potrivit proiectului în care se îmbină rigoarea conceptuală (vezi *Artă conceptuală*) cu plăcerea improvizaţiei. La lucrările în marmură, intervenţia sculptorului dezvăluie treptat robuste forme umane, drapajele aducând aminte de acţiunea corozivă a timpului şi a energiilor naturale.

Hozić, Arfan (n. Kotor-Varoš, 1928 – m. Sarajevo, 1991). Sculptor bosniac. După ce frecventează cursurile Academiei de Arte Aplicate din Belgrad (absolvent în 1954), întreprinde o serie de călătorii de studii în Grecia, Turcia, Italia, Franţa, Anglia, Uniunea Sovietică. Participă la Bienala internaţională de sculptură mică, 1973, Budapesta. Din 1964 datează o serie de portrete cu accent pe valorile psihologice ale personajului. Sculptorul acordă o atenţie specială redării figurii umane. El concepe trupul ca pe un monolit din care membrele şi capul se desprind firave, lipsite de materialitate. Formaţia de artist decorator îl face să aşeze pe suprafaţa sculpturilor inscripţii, simboluri, detalii ce dau iluzia vestimentaţiei – o întreagă suprastructură ornamentală ce completează definirea personajului (*Student*, 1968).

Bibliografie: Z. Sabol, *Skulptura Arfana Hozića*, Odjek, 1969; A. Begić, *Arfan Hozić*, Lund, 1982.

Hrdlicka, Alfred (n. Viena, 1928 – m. Viena, 2009). Sculptor şi grafician austriac. Studiază la Academia de Artă din Viena (1946-1952) cu pictorii Albert Paris Gutersloh şi Josef Dobrowsky. În 1952-1957 studiază sculptura cu Fritz Wotruba*. Predă sculptura la Academia Internaţională de Vară din Stuttgart (din 1963) şi la Academia de Artă din Stuttgart (din 1971). Participă la: Bienala de la Veneţia, 1964; Bienala de la Ljubljana, 1965; Bienala de la Biella, 1965; Bienala de la São Paulo, 1967; Bienala de la Carrara, 1969; „Euro Art", Viena, 1972; Bienala de la Middelheim-Anvers, 1972. Distincţii: Premiul oraşului Viena, 1961; Premiul Bienalei „Bianco e nero", Lugano, 1964; Premiul Kamakura, Tokyo, 1966; Premiul Internaţional, Ljubljana, 1967; Marele Premiu, Rijeka, 1968. În lucrările de sculptură – ca şi în cele de grafică –, artistul propune o permanentă dezbatere despre condiţia umană. Numeroasele sale personaje sunt tot atâtea ipostaze ale suferinţei umane, ale efortului de găsire a unor suporturi existenţiale deosebite. Din moştenirea expresionismului* artistul reţine îndeosebi această patetică evocare a valorilor umane, pe care le vede adesea pulverizate şi pe care le doreşte pe deplin realizate.

Bibliografie: J. Muschik, *Alfred Hrdlicka*, Viena, 1963; K. Sotriffer, *Alfred Hrdlicka. Randolectil. Mit einem Werkkatalog Sämtlicher Radierungen 1947 bis 1968*, Viena, 1969; Bettina Secker, *Alfred Hrdlicka: Neolithikum*, München, 1984; Alfred Weidinger, *Alfred Hrdlicka: Parallelwelten. Biografische Notizen 1928-1964*, Weitra, 2010.

Hsiao Chin (n. Shanghai, 1935). Pictor taiwanez. Fiu al muzicianului Hsiao You-mei, fondatorul Conservatorului din Shanghai, cu un rol decisiv în afirmarea în China a muzicii moderne. Stabilit în Taiwan în 1949, urmează cursurile Departamentului de Artă al Colegiului Pedagogic din Taipei (1951-1956). În paralel, începând din 1952 frecventează atelierul pictorului Li Chung-sheng. În 1957 se află printre fondatorii Grupului Ton-Fan. În 1956 obţine prin concurs o bursă a guvernului spaniol, venind în contact cu artişti din Madrid şi alte centre din Spania, iar din 1959 se mută la Milano. În 1961 şi 1978 se alătură mai multor artişti în formarea grupurilor internaţionale Punto şi Surya. Lucrările sale făcute în Europa înregistrează influenţele artei abstracte*, ale artei gestuale (vezi *Action painting*), ce domina viaţa artistică a timpului, simţind o chemare specială pentru pictura din orientarea colour-field* (Rothko*). Contactul cu arta occidentală îl ajută să-şi descopere rădăcinile – filoanele vechii arte chineze. Lumea nonreprezentării îi permite să-şi construiască propria viziune, în care discursul pictural are o evidentă încărcătură emoţională ce saturează imaginea de tensiuni spirituale.

Bibliografie: Huang Tsai-lang, *The Experimental Sixties: Avant-Garde Art in Taiwan*, Taipei Fine Arts Museum, 2003.

Hsia Yan (n. Xiangxiang, Hunan, 1932). Pictor taiwanez. În 1949 se stabileşte în Taiwan. Începând din 1951 frecventează atelierul lui Li Chung-sheng, unde studiază pictura modernă. În 1957 fondează Grupul Ton-Fan, pentru care redactează manifestul *Vocea noastră*, în care anunţă un clar program de susţinere a artei moderne. Din 1963 se află la Paris, iar în 1968

se îndreaptă spre New York, unde rămâne până în 1992, când revine în Taiwan. În 2000 i se decernează Premiul Naţional pentru Cultură şi Artă. La începutul anilor 1960, în contact cu arta occidentală, artistul resimte influenţa abstracţiei*, dominată de componenta lirică, de tendinţa expresionistă*. În linia tensionată – realizată în cerneală neagră, în ulei sau în tehnici mixte –, aparent marcată de arta informală*, se regăsesc ecouri din vechea artă chineză. În perioada pariziană (seria „Omul cu blană”), personajele pictate îşi acuză condiţia, subliniind imposibilitatea adaptării artistice şi existenţiale. La New York pictează serii de obiecte printre care se întrevăd, asemenea unor vagi umbre, siluete umane agresate de avalanşa obiectuală (seria „Om plutitor”). În ultimul timp, regăsindu-şi mediul familial, reia vechile motive, cu un accent pe valorile patrimoniale (seria „Noua statuie a divinităţilor chineze cu blană”).

Bibliografie: Huang Tsai-lang, *The Experimental Sixties: Avant-Garde Art in Taiwan*, Taipei Fine Arts Museum, 2003.

Hulík, Viktor (n. Bratislava, 1949). Pictor şi grafician slovac. A studiat la Academia de Arte Frumoase din Bratislava (1968-1974). Stagii de studii şi lucru în Italia (o lună în 1974), Pécs (o lună în 1989), New York (bursa Pollock-Krasner Foundation, 1990-1991), Simpozionul din Perigueux, 1991. În 1988 aderă la grupul artistic Int-Art. Participă la expoziţiile: „A taj” (Peisajul), Galeria Pécs, Pécs, 1983; Bienala de desene originale, Rijeka, Croaţia, 1984; Bienala de grafică Fredrikstad, Norvegia, 1986; Bienala de grafică Varna, Bulgaria, 1987; Bienala Der Europäischen Grafik, Heidelberg, 1988; „In memoriam Kassák”,

Kassák Múzeum, Budapesta, 1988; Bienala „Asia-Europa”, Ankara, 1990; „Mensch und Umwelt”, Galerie Mitte, Viena, 1990; „Int-Art”, Gallery 1814, Eidsvoll, Norvegia, 1991; Salonul de Toamnă – „Espace Tchécoslovaquie”, Grand Palais, Paris, 1991; „Zufall als Prinzip”, Wilhelm-Hack-Museum, Ludwigshafen am Rhein, 1992. Figurile umane şi peisajul natural îi oferă într-o primă fază suportul căutării elementelor durabile, esenţiale, în lumea obiectivă. Colajul[*], folosit la un moment dat, punctează caracterul analitic al acestor elemente, putându-se desface într-o sumă de substructuri, cu o anumită configuraţie repetabilă, abstractă[*]. Un covor de baghete acoperă suprafaţa tabloului, acţiunea pictorului provocând desfacerea acestor module ce părăsesc convenţia bidimensională pentru a angaja spaţiul. Pe traseul acestei implicări subiective se realizează raportul ordine-dezordine, fiecare imagine conţinând, în stare potenţială, o instalaţie[*].

Bibliografie: I. Janoušek, *Hulík-Melis*, Praga, 1989; B. Holeczek, *Zufall als Prinzip: Spielwelt, Methode und System in der Kunst des 20. Jahrhunderts*, Ludwigshafen am Rhein, 1992.

Hundertwasser, Friedensreich (nume adoptat în 1949 de Friedrich Stowasser) (n. Viena, 1928 – m. pe vasul *Queen Elizabeth 2*, aproape de Noua Zeelandă, 2000). Pictor austriac. Frecventează Şcoala Montessori (1936-1937) şi Academia de Artă din Viena (1948), fiind influenţat de Egon Schiele[*] şi Walter Kampmann. În 1959 conferenţiază la Institutul de Artă din Hamburg. Îşi împarte timpul între reşedinţele sale din Veneţia, Viena şi Normandia; călătoreşte la bordul vasului *Regentag* în toată lumea. Împreună cu Peter Schamoni realizează filmul

Ziua ploioasă a lui Hundertwasser (1970-1972). Participă la expoziţiile: Bienala de la Veneţia, 1954; Bienala de la Bordeaux, 1957; Bienala de la São Paulo, 1959; Documenta din Kassel, 1961; Salonul de Mai, Paris, din 1969. Distincţii: Premiul sindicatului de iniţiativă, Bordeaux, 1957; Premiul Sanbra la Bienala de la São Paulo, 1957; Premiul ziarului *Mainichi*, Tokyo, 1961. Debutează cu tablouri în care e prezent spiritul Secesiunii vieneze (vezi *Wiener Secession*), în special al viziunii unor pictori ca Schiele şi Klimt*. Formaţia sa (mai mult autodidact), preferinţa pentru un sistem de spirale din care creează părţi de imagine sau imagini întregi au făcut să fie numit un „naiv abstract”. Artistul îşi defineşte arta drept „transautomatistă”, ceea ce, în opinia lui Gérald Gassiot-Talabot, înseamnă „o lume creatoare care, parcurgând diversele stadii ale inconştientului, ajunge să exprime într-o derulare continuă imagini în întregime eliberate de aluzii la realitatea aparentă”. Pânzele sale au o remarcabilă pregnanţă vizuală, iar în titluri, o declarată încărcătură poetică: *Amintire a unui tablou, care era amintirea unei epoci, care era amintirea a ceva personal* (1960). Construcţia figurativă nu este însă singurul mijloc la care recurge acest spirit complex, interesat de tot ce se întâmplă în ambianţă. La începutul anilor 1970 iniţiază o serie de happenings* – acţiuni prin care se implică nemediat în destinul operelor sale. Un loc aparte în abordarea ambianţei îl ocupă prospectarea unor locuinţe „cu acoperişuri de iarbă”, care să se integreze în aşa fel în spaţiu, încât să nu-l violenteze. Lansează în acest spirit *Manifestul mucegaiului contra raţionalismului în arhitectură* (1958) şi manifestul *Dreptul tău la fereastră – datoria ta faţă de pom* (1972). Adaptează viziunea sa şi în

domeniul arhitecturii, după cum se poate vedea în Casa Hundertwasser din Viena, 1983-1986.

Bibliografie: F. Hundertwasser, *Der Transautomatismus; Die Grammatik des Sehens*, Viena, 1968; W Schmied (ed.), *Hundertwasser*. *Oeuvre-Katalog*, Hanovra, 1964; P. Restany, *Hundertwasser*, Paris, 1957; A. Schmeller, *Fritz Hundertwasser*, Salzburg, 1971; *Friedensreich Hundertwasser*, catalog, Haus der Kunst, München, 1975; W. Koschatzky, *Friedensreich Hundertwasser: catalogue raisonné de l'œvre gravé*, *1951-1986*, Paris, 1986.

Hutter, Wolfgang (n. Viena, 1928 – m. Viena, 2014). Pictor, artist decorator şi gravor austriac. Studiază la Academia de Artă din oraşul natal (1945-1950) sub îndrumarea lui A.P. Gütersloh. Aderă la International Art-Club (1948). În 1969 devine profesor la Academia de Artă Aplicată din Viena. Participă la: Bienala de la Veneţia, 1950, 1954; „Carnegie International”, Pittsburgh, 1950, 1954; Bienala de la Milano, 1951; Bienala de la São Paulo, 1953, 1963; Bienala de la Tokyo, 1961; Documenta din Kassel, 1965. Cu o nedisimulată bucurie, artistul elogiază puritatea şi vitalitatea ierburilor şi pădurilor. În exuberanţa vegetaţiei se insinuează adeseori chipuri de tinere femei, ca un principiu organizator al întregului repertoriu de motive decorative. Artistul este cunoscut şi pentru lucrările sale în domeniul tapiseriei (*Soarele şi luna*, la Burgtheater din Viena; *Fluierul fermecat* şi *Cavalerul Trandafirului*, la Ministerul de Interne), al mozaicului (la Teatrul Vienez) şi al frescei (Sala de concerte a Festivalului din Salzburg).

Bibliografie: W. Schmied, *Malerei des phantastischen Realismus. Die Wiener Schule*, Viena, 1964; A. Schmeller, *Wolfgang Hutter*, Baden bei Wien, 1965; O. Breicha, *Wolfgang Hutter*, Viena, München, 1977.

I

Iancuţ, Ion (n. Răducăneni, Iaşi, 1950). Sculptor român. După studii la Institutul de Arte Plastice „N. Grigorescu”, Bucureşti (1968-1974), obţine bursa „Paciurea” (1977). Expoziţii personale: Galeria Kalinderu, Bucureşti, 1974; Galeria Simeza, Bucureşti, 1982, 1987; Galeria Cialdi, Civitavecchia, Italia, 1986; Catedrala Montevergine, Noto, Sicilia, 1990; Galeria Groot Schuylenburg, Olanda, 1993; Galeria Calderon, Bucureşti, 1995; Konsthallen Museum, Göteborg, 1995; Galeria Bryggeriet, Trelleborg, Suedia, 1996; Park Theatre, Iserlohn, Germania, 1997; Palatul Parlamentului, Bucureşti, 2009; Muzeul Municipiului Bucureşti, 2010. Simpozioane de sculptură: Măgura, Buzău, 1975, 1982; Burgas, Bulgaria, 1979; Leipzig, Germania, 1985; Visnerysbacy, Cehia, 1986; Mţheta, Georgia, 1989; Borkel en Schaft, Olanda, 1992; Apeldoorn, Olanda, 1993; Otaru, Hokkaido, Japonia, 1994; Sângeorz-Băi, 1995; Iserlohn, Germania, 1997; Dorohoi, 2007; Giurgiu, 2009. Urmează, cu o forţă remarcabilă, o direcţie figurativ-fantastică, în care au strălucit la începuturile sculpturii moderne româneşti Paciurea* şi, în a doua parte a secolului XX, Gorduz*. Sculpturile sale se disting prin invenţie formală, printr-o topire firească a unor izvoare mitologice în masa comentariilor de strictă actualitate. Intuiţia condiţiei spaţiale a formelor şi discursul ideatic asumat cu umor asigură

sculpturilor, ca şi pastelurilor şi desenelor sale un farmec şi o prospeţime inepuizabile. (Vezi fasciculul III, planşa 34)

Bibliografie: *Iancuţ*, Iaşi, 2010.

ICA (**Institute of Contemporary Arts**). Institut creat în 1947 de criticul de artă Herbert Read şi pictorul Roland Penrose, cu scopul de a prezenta arta de avangardă şi de a găzdui dezbateri consacrate fenomenelor artistice actuale. Printre expoziţiile organizate aici se numără: „Forty Thousand of Modern Art”, 1948; „Grouth and Form”, 1950; „Picasso”, 1960; „State of the Art”, 1986. La dezbateri participă, pe lângă membrii fondatori ai institutului, criticii Lawrence Alloway, Rayner Banham, T. de Renzio, arhitecţii Alison şi Peter Smithson, artiştii plastici Hamilton*, Paolozzi* şi alţii. Temele vizează evoluţiile limbajului vizual în perioada postbelică, problemele culturii populare în noua eră tehnologică, instalarea mentalităţilor consumiste, explozia publicitară, noile media. Odată cu elementele plastice sunt avute în vedere tendinţele din muzică, film şi teatru, în perspectiva interacţiunii şi osmozei diferitelor limbaje artistice. Treptat, în acest mediu se formează Independent Group* şi se pun bazele unei noi direcţii – pop-art* –, ce va contamina în curând climatul cultural american şi mondial.

Bibliografie: Mark Sinker, *Fifty Years of the Future: A Chronicle of the Institute of Contemporary Arts 1947-1997*, Londra, 1997.

Ihara, Michio (n. Paris, 1928). Sculptor japonez. După ce studiază pictura la Universitatea de Artă din Tokyo, în 1961, primind o bursă Fulbright, se înscrie la cursurile de arhitectură

ale Massachusetts Institute of Technology. Debutează cu o expoziţie personală la Boston, apoi se întoarce în Japonia, unde se consacră sculpturii destinate ansamblurilor arhitecturale. Participă la expoziţia „Formă – Spaţii în Environment”, 1966. La o expoziţie de sculptură în aer liber, organizată în Ube, este premiat pentru lucrarea *Vânt, vânt, vânt şi vânt.* Alcătuite din module sensibile la mişcarea aerului, lucrările sale dezvoltă în spaţiul public unele dintre conceptele artei cinetice*. Ceea ce în arta tradiţională aparţinea decorativului devine acum o structură spaţială activă, al cărei efect este resimţit în ambianţă. De la anularea monotoniei zidurilor, sculptorul ajunge la crearea unor spaţii noi, generate de compoziţiile sale metalice.

Iida, Yoshikuni (n. Ashikaga, 1923 – m. Matsumoto, 2006). Sculptor japonez. După studii de estetică la Universitatea Keio, frecventează Facultatea de Pictură şi Universitatea de Artă din Tokyo (absolvent în 1953). Din 1956 se află la Roma, unde studiază cu Fazzini, iar în 1958 la Viena, pentru a se perfecţiona în arta prelucrării metalului. Participă la: Simpozioanele sculptorilor de la Kapfenberg, 1961; Simpozionul internaţional de sculptură din Iugoslavia, 1963; Simpozionul internaţional de sculptură în oţel din Hakone. Distins cu Premiul Muzeului de Artă Modernă din Kamakura şi Marele Premiu al Expoziţiei de sculptură modernă din Kobe, 1968. Oţelul la care recurge cel mai des pentru a-şi realiza sculptura este tăiat şi asamblat în planuri largi, îndelung polizate, până ce devin o oglindă a realităţii din preajmă. Geometrice, stabile, volumele sunt dematerializate de acest polisaj accentuat care, în plus, aduce şansa unei stări lipsite de pasivitate în ordinea lucrurilor din preajmă.

Ilavský, Svetozár (n. Bratislava, 1958). Pictor, sculptor şi muzician slovac. A studiat pictura monumentală la Academia de Arte Frumoase din Bratislava (1979-1985). Primeşte bursa „L. Fulla” în 1987-1988. În 1992 petrece un stagiu de studiu în Tenerife. Expoziţii de grup: Festival de la Peinture, Cagnes-sur-Mer, 1987; Bienala de gravură, Banská Bystrica, 1989; „Muzica şi artele plastice”, Galeria Naţională Slovacă, Bratislava, 1990; „Hommage à Eric Satie”, „Art Deco”, Nové Zámky, 1991; „Hommage à John Cage”, Bratislava, 1992; „European (intermediary project)”, Praga, 1993. Refuzând instalarea principiilor ordonatoare, urmate de mai multe direcţii artistice ale trecutului, aplică materialului cromatic al imaginii şocuri deconstructive. În ciclul „Pyromantia”, focul are tocmai această misiune de a descompune orice posibilă însăilare formală a pastei cromatice. Atras de muzica aleatorie a lui John Cage*, ca şi de budismul Zen, artistul exaltă valorile hazardului, înţeles în spiritul suprarealismului* ca singura sursă a valorilor expresive (ciclul „Partituri grafice”). „Partituri” este şi titlul unui recent ciclu de lucrări de pictură ce reia tema similitudinilor dintre limbajul pictural şi muzical. Pe ruinele gesturilor sale deconstructive, imaginea ne propune, în secvenţe decise de hazard, un amestec de pigmenţi în mişcare liberă, obiecte găsite (vezi *Ready-made*), lumină artificială, fiecărui nivel vizual corespunzându-i, după principiul contrapunctului, un anumit comentariu muzical.

Bibliografie: I. Sancar, *S. Ilavský – intermediálny projekt*, Bratislava, 1989; S. Abelovský, *Svetozár Ilavský*, Galerie Mitte, Viena, 1990.

Ilfoveanu, Sorin (n. Câmpulung Muscel, 1946). Pictor român. A studiat la Universitatea de Artă din Bucureşti (1964-1970) în clasa pictorului Corneliu Baba*. Primeşte bursa Uniunii Artiştilor Plastici în 1972. Participă la expoziţiile: Voos-Bergen, Norvegia, 1977; Oslo, 1984; Festivalul de la Cagnes-sur-Mer, 1986; Olimpiada Artelor, Seul, 1988; Muzeul de Artă, Göteborg, 1995; „Transfiguraţii”, Műcsarnok, 1998; Muzeul Naţional de Artă al României, 2000; Muzeul Brukenthal, Sibiu, 2002. Distincţii: Premiul Academiei Române, 1981; Marele Premiu al Uniunii Artiştilor Plastici din România, 2001. Esenţială este dobândirea unui spaţiu epurat de elemente concrete, pentru afirmarea unui scenariu ritual în care ofrandele cuprind fiinţa umană. Pe fondul pur al albului sau al auriului, amintind străvechi pagini de cronică, apar laconic desenaţi muzicanţi, vânători, animale simbolice – câinele, ţapul, calul, pasărea, peştele –, vizând permanenta dramă umană. Urmărind aspectele existenţiale (ciclurile „Anabasis”, „Câinele pământului”, „Exorcistul”, „Bucolicele”), desenele şi picturile sale evoluează uneori cu umor şi sensibilitate în legătură cu operele unor scriitori – Mirabeau, Ştefan Agopian – sau se lasă captivate de peisajul rural de la Rădeşti. (Vezi fasciculul III, planşa 42)

Bibliografie: *Grife/Bark Blazer – Ilfoveanu*, Bucureşti, 2002; Cristian-Robert Velescu, *Sorin Ilfoveanu. Desene (1994-2007)*, Bucureşti, 2008; *Sorin Ilfoveanu, Desene 2008-2011*, AnnArt Gallery, Bucureşti, 2011.

Iliescu-Călineşti, Gheorghe (n. Călineşti, Argeş, 1932 – m. Bucureşti, 2002). Sculptor român. A absolvit în 1959 Institutul de Arte Plastice „N. Grigorescu” din Bucureşti, unde a studiat

sub îndrumarea lui Medrea*. Beneficiază de bursa „Fr. Storck” (1960-1962). Participă la expoziţiile: Middelheim, Anvers (1967); Bienala Tineretului, Paris, 1967; Legnano, Castellanza, 1968; Bienala Tineretului „Danubius”, Bratislava, 1968; Bienala de la Veneţia, 1972; „Plastik und Blumen”, 1975; Bienala de plastică mică, Padova, 1977; Bienala de plastică mică, Budapesta, 1978. A lucrat în simpozioanele de sculptură de la Orońsko, Polonia (1977), şi Krapina, Iugoslavia (1979). Distins cu Premiul pentru sculptură al Uniunii Artiştilor Plastici din România (1966). Este autorul unor lucrări de artă monumentală la Piteşti, Caracal, Bucureşti, litoralul Mării Negre şi Miami. Provenit dintr-o zonă în care tradiţia cioplitului în lemn este o componentă definitorie a civilizaţiei, sculptorul rămâne credincios materialului furnizat de pădure, aducând o notă de prospeţime încă de la primele manifestări, la începutul anilor 1960. Faza etnografică – citarea directă a unor unelte sau piese din arhitectura ţărănească – este curând depăşită, pentru a descoperi în lemn posibilitatea de a construi forme ce trăiesc prin expresia plastică şi valoarea simbolică, ambele funcţii evocând cu căldură, cu nostalgie lumea pură a satului – înţeles ca moment al deplinului acord între om şi natură.

Bibliografie: Radu Constantinescu, *Gheorghe Iliescu-Călineşti*, Bucureşti, 1990.

Iliopoulos, Yorgos (n. Alepohori-Didimotihon, Evros, 1941). Sculptor grec. A absolvit în 1965 Institutul de Arte Plastice „N. Grigorescu” din Bucureşti, unde a studiat cu Ion Lucian Murnu. A participat la expoziţiile: „plastik und Blumen”, Berlin, 1975; Bienala de plastică mică, Budapesta, 1978; „Sculptură mică”, Sofia, 1979; „Sculptură mică”, Moscova, 1979; „Sculptură greacă

contemporană”, Salonic, 1997. A lucrat în simpozioanele: Măgura, Buzău, 1972, 1977; Arcuş, Sfântul Gheorghe, 1978; Hobiţa, Târgu-Jiu, 1980; Căsoaia, Arad, 1981. În 1985 se stabileşte la Salonic. Prestigiul marii arte greceşti răzbate în majoritatea lucrărilor, oferindu-i nu numai o sumă de motive, ci şi soluţii în conceperea aspectelor artistice. Preferă piatra, marmura, teracota, adică acele materiale în care poate dezvolta un spirit arhaic, deschis sintezelor actuale, având la temelie o tensiune spre armonie, spre frumuseţe şi căldură umană.

Iliu, Iosif (n. Sibiu, 19164 – m. Paris, 1999). Pictor, sculptor şi artist decorator român stabilit în Franţa. Studiile începute în 1933 la Cluj, la Academia de Arte Frumoase, le continuă la Bucureşti, unde urmează în paralel cursuri de arhitectură. În 1942 primeşte o bursă pentru Accademia di Romania din Roma, unde – până în 1949 – participă la diferite expoziţii, interesându-se totodată de primitivii italieni. Din 1949 expune la Paris (unde se va stabili, împărţindu-şi timpul între Franţa şi Canada) la manifestările „Réalités Nouvelles” şi frecventează Groupe Espace. Începând să se preocupe de integrarea artei în spaţiul ambiental, în structura arhitecturii, continuă să picteze, realizând totodată lucrări de ceramică, sculpturi şi, în special, decoraţii în diferite materiale – ceramică, marmură, aluminiu, aramă, oţel inoxidabil etc. – pentru diferite ansambluri arhitectonice, cărora le imprimă personalitate, anulând efectele tipizării şi standardizării. Artistul sensibilizează suprafeţele decorate cu jocul imprevizibil al culorilor (şi materialelor) sau cu surprinzătoarele ritmuri ale unor module metalice pe care le concepe în acest scop, organizându-le după ecuaţii formale de tipul abstracţiei* geometrice. Decoraţiile murale, realizate în

perioada 1953-1968 în diferite oraşe ale Canadei şi în SUA, recomandă un artist foarte sensibil la problematica artei moderne, aşezând actul creaţiei în imediatul existenţei. „El este, cred”, scrie Eugène Ionesco, „primul artist care a introdus din 1953, în Canada şi poate în Statele Unite, abstracţia în decoraţia sau jocul structurilor arhitectonice, în reţele de magazine, în ansambluri şi spaţii urbanistice”. În pictura de şevalet păstrează o dominantă lirică, cu mase cromatice în expansiune liberă. În aceste câmpuri sensibile, câteodată se insinuează semne geometrice şi repere lettriste (vezi *Lettrism*), care dezvăluie o structură conceptuală* a discursului său. Lucrările sale sunt un efort de ordonare a ambianţei, de instaurare a echilibrului şi raţionalităţii, dar, în egală măsură, o modalitate de implicare afectivă, de afirmare în chip explicit a sensibilităţii umane. Prin operele sale, artistul devine o conştiinţă a civilizaţiei secolului XX, anticipând locul pe care arta îl va ocupa în viitor.

Bibliografie: Eugène Ionesco, *Les murs canadiens de Joseph Iliu*, Paris, 1973.

Imaginistgruppen (Grupul imaginiştilor). Grup artistic suedez înfiinţat la Malmö, în 1946, de pictorii Max Walter Svanberg* şi Carl-Otto Hultén. Grupul din Malmö evoluează în directă legătură cu mişcările novatoare apărute în anii imediat următori celui de-al doilea război mondial în spaţiul suedez (unde se manifestă tendinţe abstracte* şi suprarealiste*), în general în arta nord-europeană (semnalăm artiştii experimentali olandezi, grupaţi în jurul revistei *Reflex* şi apariţia grupului Cobra*, reunind artişti danezi, belgieni şi

olandezi). Nevoia de a promova o artă eliberată de prejudecăţi şi canoane se combină cu un program clar formulat de exploatare a resurselor imaginative, alimentate de un sistem mitologic local. În opoziţie cu abstracţia lirică*, cu impersonalitatea abstracţiei geometrice, imaginiştii din Malmö se îndreaptă spre o artă figurativă, de natură să particularizeze această zonă culturală. Cum era de aşteptat, artiştii din această orientare suedeză sunt invitaţi la expoziţiile deschise de grupul Cobra, la alte manifestări de avangardă, ce-şi propun în epocă o reconsiderare a imaginii purtătoare de referinţe la lumea reală sau la teritoriul imaginarului.

Immaginismo. Mişcare artistică italiană desfăşurată în jurul lui Vinicio Paladini şi Marcello Gallian, de la jumătatea anilor 1920 până la sfârşitul anilor 1930. Contemporan cu mişcarea germană Neue Sachlichkeit* (Noua obiectivitate) şi dezvoltând idei mai vechi din pictura metafizică (vezi *Pittura metafisica*) practicată în primul rând de Giorgio de Chirico*, imaginismul vrea să instituie o nouă poetică a realităţii, bazată pe sinteza revelaţiilor romantice şi a sincerităţii expresioniste*. Manifestul „Mişcarea imaginistă" a fost publicat în 1925 în revista *Spirito Nuovo*, din care apar doar câteva numere, sub coordonarea lui Paladini şi Gallian. Expoziţii cu un program imaginist sunt organizate la Casa d'Arte Bragaglia, însoţite de un *Bulletin*, care apare de asemenea prin grija lui Paladini. Mişcarea imaginistă este importantă în contextul dezbaterilor privind imaginea artistică şi capacitatea ei de a surprinde profunzimile realului, cu un instrumentar mai adecvat decât purismul geometric (vezi *De Stijl*) sau euforia suprarealistă* a epocii.

Immendorff, Jörg (n. Bleckede, Lüneburg, 1945 – m. Düsseldorf, 2007). Pictor german. În 1963-1964 studiază arta teatrală sub îndrumarea lui Theo Otto, la Academia de Artă din Düsseldorf; în 1964 optează pentru clasa lui Joseph Beuys*. În 1981 petrece un an sabatic la Şcoala Regală de Artă din Stockholm. Participă la expoziţiile: Documenta din Kassel, 1972, 1982; „Here and Now – What Needs Doing”, Münster; Bienala de la Veneţia, 1976, 1980; „Les Nouveaux Fauves – The New Savages”, Ludwig Collection, Aachen, 1980; „Westkunst (Western Art)”, Köln, 1981; „Zeitgeist”, Martin Gropius House, Berlin, 1982; „Europe/America”, Ludwig Museum, Köln. Cu o figuraţie bogată şi cu un colorit bazat pe contraste, pictura sa redescoperă valoarea emoţiei şi a comunicării spontane ce caracterizează ceea ce s-a numit „Neue Wilde”* („noii sălbatici”) în tendinţa neoexpresionistă apărută la începutul anilor 1970 în Germania şi Italia, cu reverberaţii şi în deceniul următor. Respingând convenţiile raţionaliste ale artei conceptuale*, creaţiile lui pun preţ pe sinceritatea tuşei, în compoziţii animate de personaje, multe dintre ele surprinse în situaţii cu implicaţii sociale şi politice (*Şi acum al 38-lea Congres al Partidului – Café Deutschland*, 1983).

Bibliografie: Jörg Immendorff şi A.R. Penck, *Deutschland mal Deutschland. Ein deutsch-deutscher Vertrag*, München, 1979; *Jörg Immendorff: Café Deutschland*, catalog, Kunstmuseum Basel, 1979; *Immendorff: Malerei 1983-1990*, catalog, Galerie der Stadt Esslingen, Villa Merkel, Museum Moderner Kunst, Viena, 1991; *Jörg Immendorff: Bild mit Geduld*, catalog, Kunstmuseum Wolfsburg, 1996.

Impresionism. Mişcare artistică apărută ca reacţie împotriva artei academiste. La mijlocul secolului al XIX-lea, arta promovată în şcoli, în saloanele oficiale ajunsese excesiv de conservatoare, aşezând între artist şi realitate, între artist şi viaţă vălul artificios al formulelor îngheţate, al convenţiilor academizate. Aceste convenţii îl fac pe academist să reprezinte *ceea ce ştie* despre un obiect sau o fiinţă, şi nu *ceea ce vede*, adică rodul nemijlocit al experienţei sale. Ele îl îndepărtează pe artist de realitate, menţinându-l într-o sterilă raportare la canoanele, problemele şi dogmele academiei de artă sau ale muzeului, înţeles doar ca sumă a unor izvoare de inspiraţie. Paleta pictorului academist se închisese, compoziţia devenise rigidă, universul tematic se restrânsese la câteva motive tradiţionale. În aceste împrejurări se produce explozia impresionismului, care devenea în egală măsură *o nouă tehnică* picturală şi o *nouă atitudine* faţă de realitate. Momentul în care mişcarea impresionistă pătrunde, sub acest nume, în conştiinţa publică este marcat de expoziţia deschisă între 15 aprilie şi 15 mai 1874 în atelierul fotografului parizian Nadar. Cu acest prilej, plecând de la titlul unui tablou de Claude Monet* – *Impresie, răsărit de soare* –, un publicist acordă, cu evidentă intenţie denigratoare, numele de *impresionist* artiştilor expozanţi. Acest moment este consecinţa unor eforturi anterioare care vorbesc despre dezvoltarea firească a noii mişcări, de legăturile sale cu unele direcţii ale trecutului artistic. Artiştii impresionişti continuă, în fond, unele atitudini antiacademiste, în primul rând achiziţiile în plan cromatic din opera lui Eugène Delacroix sau, mai aproape în timp, C. Corot. Sunt de remarcat, de asemenea, tendinţele realiste ale lui Gustave Courbet sau Honoré Daumier, ca şi experienţa lucrului

în *plein air* a pictorilor de la Barbizon (Théodore Rousseau, Charles-François Daubigny, Jules Dupré, Díaz de la Peña etc.), a unor pictori ca Eugène Boudin sau Johan Barthold Jongkind, Frédéric Bazille* ş.a. În acelaşi timp, în Italia, la cafeneaua Michelangelo din Florenţa, se constituie gruparea artiştilor *macchiaioli**, ce-şi propuneau să facă o artă realistă, practicând tuşe spontane, fragmentate, pete de culoare (*macchia* – pată, în italiană) ce transcriu cu fidelitate *impresiile* artistului. La Paris, cu ocazia Expoziţiei Universale din 1859, Courbet construieşte lângă Palatul Artelor Frumoase, unde era deschisă expoziţia oficială, „Pavilionul realismului”. În 1863, printr-o decizie a lui Napoleon al III-lea, pe lângă Salonul oficial ia fiinţă Salonul refuzaţilor. La prima ediţie a acestui salon, ce va avea o soartă instabilă, participă Manet, Jongkind, Pissarro*, Whistler, Guillaumin, Cézanne* şi, cu una dintre pânzele refuzate, deşi era „hors concours”, Courbet. Tânăra generaţie de pictori refuzaţi sistematic de juriile saloanelor oficiale redescoperă natura la Barbizon, la Fontainebleau, în estuarul Senei, în sudul Franţei etc. Pe plan teoretic consemnăm lucrarea *Despre legea contrastului simultan* de Chevreul, ce va fi tipărită în 1893. Evoluţia ştiinţelor – în primul rând a descompunerilor fizicii optice în domeniul luminii şi culorii –, descoperirea aparatului de fotografiat, tendinţele pozitiviste din filosofie sunt un complex de împrejurări ce favorizează fixarea unei atitudini realiste, o situare în cotidian, în pulsul vieţii. Noua Expoziţie Universală din 1867 – unde Manet şi Courbet îşi construiesc pavilioane speciale, alături de cele oficiale – cuprinde selecţii de artă orientală, între care stampe japoneze din Şcoala Ukyio-e (viaţă banală, viaţă care trece). Interesul pentru instantaneu, pentru clipa prezentă pe care o percepem, găseşte în modul de

compoziţie al maeştrilor japonezi (Hokusai, Hiroshige, Utamaro ş.a.) soluţii perspectivale inedite, ce pot înregistra fără nici o prejudecată academizată mişcarea şi lumina reală. La experienţa pictorilor impresionişti trebuie să mai adăugăm contactul cu peisagiştii englezi, în primul rând Turner şi Constable. În 1870 Monet, Pissarro şi Sisley* se află la Londra, din cauza izbucnirii războiului. Continuând să fie respinşi la saloane, tinerii artişti, dintre care mulţi se întâlneau la cafeneaua Guerbois de pe strada Batignolles – de unde numele Grupul din Batignolles –, pun la cale manifestări independente. În acest timp ia fiinţă Societatea anonimă cooperativă a artiştilor pictori, sculptori şi gravori, care în 1874 deschide la Nadar prima expoziţie. Cei 30 de participanţi – între care Monet, Renoir*, Degas*, Pissarro, Sisley, Berthe Morisot*, Cézanne, Guillaumin (Edouard Manet va adera mai târziu) – constituie nucleul grupului impresionist, care, până la destrămarea sa (1886), va deschide opt expoziţii. Încă de la prima manifestare, impresioniştii au fost primiţi cu critici vehemente, pasionate, fiind acuzaţi că distrug arta. Au existat, desigur, şi observatori lucizi, care au înţeles noutatea adusă de această generaţie de pictori. „Impresioniştii”, scrie, de pildă, Georges Rivičre în publicaţia *L’Impressioniste* din 1877, „se deosebesc de ceilalţi pictori prin faptul că tratează un subiect pentru culoare, şi nu pentru el însuşi”. După prima manifestare de la Nadar asistăm la o rapidă cristalizare a viziunii impresioniste. Lucrând la Argenteuil, în sudul Franţei, în pădurile din preajma Parisului, impresioniştii trăiesc cu patetism bucuria descoperirii naturii. Eroul picturii lor devine *lumina*. Lucrurile pe care le pictează – copaci, catedrale, ape, fiinţe – sunt prezentate aşa cum se oferă observaţiei directe a

pictorului. Asupra aceluiaşi subiect, acelaşi pictor revine în diferite ceasuri din zi – dimineaţa, la amiază, în amurg –, tabloul rezultat fiind de fiecare dată puternic marcat atât de schimbarea luminii, cât şi de intensitatea *impresiei trezite*. Foarte des, mai mulţi pictori abordează acelaşi subiect, din acelaşi punct de observaţie, tocmai pentru a demonstra modul particular de trăire a naturii, a realului. Ceea ce contează în primul rând la un obiect sau la o fiinţă sunt datele imediate, lumina şi culoarea sub care se prezintă în momentul pictării. Impresioniştii recurg pentru aceasta la culorile pure, puse adesea direct din tub. Ţinând cont de proprietatea ochiului de a reţine o fracţiune de secundă culoarea unui corp văzut şi de a amesteca pe retină această culoare cu o altă culoare, pe care o privim imediat, impresioniştii renunţă la amestecul pe paletă al culorii pentru a obţine, în locul tonurilor pigmentare, *tonuri lumină* – adică tonuri sintetizate pe retină. Analizând procedeele picturii impresioniste, Eugen Schileru scria: „Culorile pure juxtapuse se definesc cu atât mai pregnant şi se exaltă reciproc cu atât mai puternic cu cât sunt mai contrastante. Cel mai puternic efect de lumină îl creează complementarele juxtapuse. Fiecare culoare primară – roşu, galben, albastru – cheamă în ochiul nostru complementara ei – verde, violet, portocaliu – şi invers. Amestecul optic al complementarelor dă impresia de lumină. Amestecul pigmentar al complementarelor dă în schimb o gamă de tonuri neutre, cenuşii. Strâns legată de teoria complementarelor, teoria contrastului simultan afirmă că orice corp luminos prezintă un cearcăn de umbră şi, invers, orice corp întunecat prezintă un cearcăn de lumină. În natură, umbra nu e întunecată şi opacă, ci colorată şi transparentă. Culoarea

umbrei e în funcţie de aceea a obiectului luminos şi trebuie dedusă conform legii complementarelor”. Urmărind efectele cromatice, artistul impresionist nu mai ţine seama de perspectivă, de situarea spaţială a lucrurilor. Trecând prin ton, şi nu prin identitatea strict formală, realul reprezentat suferă în tabloul impresionist o pulverizare, o atmosferizare. Ochiul se opreşte asupra incidenţelor, asupra aspectelor exterioare, efemere. Percepţia atât de acută şi realistă nu reţine decât un aspect pasager al lucrurilor. Impresionismul a reuşit să zdruncine academismul şi să impună un nou drum în artă. Descoperirile sale vor constitui de acum încolo un teren de dispută, fie în sensul perfecţionării savante – cazul neoimpresionismului* –, fie al extrapolării uneia sau alteia dintre preocupările sale. Opunând canoanelor academiste farmecul pur şi inepuizabil al realităţii, impresionismul redă individului o şansă participativă, dincolo de orice limitări artificiale. Lecţia impresionistă oferă drumul regăsirii firescului naturii, reducând la o ecuaţie simplă, dar nu mai puţin operativă în planul conştiinţei, raportul dintre subiect şi obiect, dintre artist şi lumea pe care o reprezintă. Situarea în actualitate, realismul atitudinii şi soluţiei plastice conferă impresionismului atributele unui capitol prestigios în istoria artei şi, totodată, un sens polemic, profund creator, la care nu vor conteni să se raporteze mişcări, grupări sau iniţiative individuale din perioada ce va urma. (Vezi fasciculul I, planşele 1, 2, 3, 6, 15, 40, şi fasciculul II, planşa 11)

Bibliografie: Paul Signac, *D’Eugène Delacroix au néo-impressionnisme*, Paris, 1889; Lionello Venturi, *Les archives de l’Impressionnisme*, Paris, New York, 1939; John Rewald, *The History of Impressionism*, New York, 1946; G. Bazin, *L’Époque*

impressionniste, Paris, 1947; Jean Leymarie, *L'Impressionnisme*, 2 vol., Geneva, 1955; Eugen Schileru, *Impresionismul*, Bucureşti, 1970.

Independent Group. Grup artistic britanic activ la Londra în perioada 1952-1955, apărut în cadrul ICA (Institute of Contemporary Arts)*. Grupul se coagulează pe parcursul discuţiilor ce au în vedere situaţia imaginii în arta contemporană, impactul noilor media şi tehnologii, explozia reclamei, mutaţiile produse în cultura populară, în condiţiile progresului informaţional şi al societăţii de consum. Din grup fac parte critici de artă (Lawrence Alloway, Rayner Banham, T. de Renzio) şi artişti plastici (Richard Hamilton*, Paolozzi*, William Turnbull, Nigel Henderson), arhitecţi (Alison Smithson, Peter Smithson, Theo Crosby). Dezbaterile grupului conduc spre naşterea unei noi tendinţe artistice – pop-art* – care are un deosebit ecou în Statele Unite, unde se afirmau de ceva vreme tendinţe neodadaiste, pentru ca în curând să cunoască afirmarea pe scena artistică mondială. Grupul organizează, între altele, expoziţiile „Parallel of Life and Art" la sediul ICA, 1953, şi „This is Tomorrow", la Whitechapel Art Gallery din Londra, în 1956.

Bibliografie: D. Robins (ed.), *The Independent Group: Postwar Britain and the Aesthetics of Plenty*, Cambridge, Londra, 1990.

Indiana, Robert (Robert Clark) (n. New Castle, Indiana, 1928). Pictor american. Studiază la Syracuse University, Institutul Munson-Williams-Protector (1947-1948), Institutul de Artă din Chicago (1949-1953) şi Universitatea şi Institutul de Artă din

Edinburgh (1953-1954). Stabilit la New York, creează tablouri în care se arată fascinat de numere. Pictorul mărturiseşte undeva că, în copilărie, familia lui se muta foarte des, imaginaţia fiindu-i solicitată de numerele noilor case, de misterul simplu al unei noi situaţii. El îşi extinde preocupările spre semnele heraldice, evocatoare ale tradiţiei americane, spre semnele-reper în experienţa cotidiană. Cifrele pe care le aşază în tablou au o valoare simbolică precisă, constituie elemente ale realului reprezentat, elemente subsumate limbajului, ceea ce deosebeşte o astfel de atitudine de „citatele” suprarealiste sau de cele din arta pop*. Suprafeţele de culoare, dispuse de regulă în câmpuri geometrice, sunt precis delimitate, urmând principiile ordonatoare din hard-edge*. În 1979 se stabileşte la Vinalhaven, situaţie care se concretizează într-o nouă serie de picturi – „Ciclul din Vinalhaven” – ce dezvoltă preocupările sale mai vechi. Este de asemenea autorul unor afişe, costume pentru spectacole (Walker Art Center Opera Company), decoraţii murale (pavilioanele SUA la New York World Fair, 1964-1965).

Bibliografie: C. Weinhardt, *Robert Indiana*, New York, 1990; W. Katz (ed.), *Robert Indiana. Early Sculpture 1960-1962*, catalog, Salma-Caro Gallery, Londra, 1991; S. Sheehan *et al.*, *Robert Indiana Print: A catalogue raisonné 1951-1991*, New York, 1991.

Inoue, Bukichi (n. Nara, 1930 – m. Tokyo, 1997). Sculptor japonez. După ce absolvă Universitatea de Artă Musashino (1955) devine membru al Asociaţiei Artiştilor Liberi (Jiyu Bijutsuka Kyokai). În anii 1963-1964 face călătorii de studii în Franţa şi în Spania, în 1962 expune la Bienala de la São Paulo. Distins cu Premiul Consiliului pentru educaţie din Kobe (1972)

şi cu Henry Moore Grand Prize (1979). Creează îndeosebi opere cu caracter monumental, cum sunt: *Fântâna*, ridicată în memoria celor căzuţi în război, la Yasukini, Tokyo; Monumentul din Ube; Monumentul pentru clădirea televiziunii Fuji din Tokyo şi altele. Reflex al civilizaţiei tehnologice, structurile de metal alcătuiesc o inedită serie de prezenţe care concurează deopotrivă elementele vegetale şi pe cele construite de om. Implantate cu acuitate în spaţiu, astfel de ansambluri sculpturale dovedesc inventivitate şi o imperioasă forţă raţională.

In situ (de la lat. *situs* – aşezare, poziţie). Prin acest concept se definesc lucrările executate la locul unde urmează a fi prezentate publicului. Expresia *in situ* dobândeşte o deosebită circulaţie cu prilejul diferitelor intervenţii (vezi *Acţionism*) şi environments* ce apar la începutul anilor 1960 şi care foarte curând ating aspectele ecologice şi ambientale pe care le aduce mişcarea Land-Art*. De multe ori, lucrările *in situ* sunt instalaţii*, concepute pe durata manifestării şi desfiinţate de regulă după aceea, rămânând mărturiile păstrate sub forma fotografiilor, filmelor, benzilor video*. Destinate unui anumit spaţiu, cu care se află în raporturi interactive, lucrările realizate *in situ*, instalaţiile în general, fac de multe ori obiectul unor colecţii, luând, asemenea lucrărilor tradiţionale, drumul muzeelor şi al colecţiilor de artă. Arta situaţionistă mută la polul opus procesul de creaţie care altădată se consuma în „turnul de fildeş”, în intimitatea atelierului. Prin această situare în contextul realităţii fenomenale, operele şi acţiunile artistice pătrund într-o zonă mai sensibilă a comunicării.

Instalaţie. Termen care desemnează un gen de artă netradiţional, apărut în anii 1970, în contextul dezbaterilor despre realism şi prezenţa artistului în mediul de existenţă. Dezvoltând idei din dadaism*, din arta pop* şi environments*, trecute prin filtrul mişcării *in situ**, instalaţia presupune o construcţie obiectuală concepută special pentru un anume loc – o sală de expoziţie sau orice alt loc destinat unui impact programat asupra publicului. Concentrându-şi mesajul în actul de construcţie şi în funcţionarea sa în contextul cultural la care participă sau pe care îl provoacă, instalaţia este, prin concepţie, un gest artistic efemer, nu prin eroziunea şi disoluţia fizică a componentelor, ci prin suspendarea conotaţiilor pe care le-a presupus această temporară compoziţie. Dincolo de momentul impactului pe care îl trezeşte în cadrul unei manifestări, instalaţiile rămân în memorie prin documente fotografice sau filme. Cu toate acestea, regăsim o serie de astfel de lucrări în muzeele de artă contemporane, care conservă ca atare unele instalaţii făcute în respectivul muzeu sau aduse acolo din varii afirmări fenomenale ale spiritului creator. Lansate ca formă de artă alternativă, compoziţiile de obiecte – uzuale, tehnice, textile, elemente de artă tradiţionale etc. – şochează privitorii prin amestecul de inovaţie şi banalitate. Încă din anii 1950 datează instalaţiile grupului japonez Gutai* şi instalaţiile de televizoare „preparate” ale lui Nam June Paik*, urmate curând de propunerile artiştilor italieni din Gruppo N* şi Gruppo T*, împachetările lui Christo* (docurile din Köln, 1961; baloanele cu aer de la Documenta din Kassel, 1968 etc.), Joseph Beuys* (expune o staţie de metrou la Bienala de la Veneţia, 1976), Louise Bourgeois*, Joseph Kosuth*, Christian Boltanski* (instalaţii foto cu caracter autobiografic), Mario Merz, Daniel

Spoerri*, Yoko Ono*, Judy Pfaff, Marina Abramovici*, Michelangelo Pistoletto, Jannis Kounellis, artiştii sloveni din grupul OHO*, artiştii sârbi din grupul KOD*, unele manifestări ale acţioniştilor vienezi, Hans Haacke* (la Pavilionul german din cadrul Bienalei de la Veneţia, în 1993, expune documente fotografice cu Hitler şi sparge cu picamărul pavimentul clădirii), artiştii români din grupurile Sigma* şi subReal*, Ion Grigorescu*, Teodor Graur* etc.

Bibliografie: *Installation Art 1969-1996*, catalog, Museum of Contemporary Art, San Diego, 1997.

Integral. Subintitulată *revistă de sinteză modernă*, de orientare constructivistă*, *Integral* apare la Bucureşti între anii 1925 şi 1928. Condusă de pictorul Maxy*, revista are o redacţie la Bucureşti (scriitorii Ilarie Voronca, Brunea Fox şi Ion Călugăru) şi una la Paris (poetul Benjamin Fondane şi pictorul Mattis-Teutsch*). Printre colaboratorii revistei se numără oameni de litere ca Tristan Tzara, Marinetti, J.M. Daniel, Barbu Florian, Armand Pascal, Alexis Nour, iar prin reproduceri sunt prezenţi artiştii Maxy, Irina Codreanu*, Corneliu Mihăilescu*, Iser*, Ressu*, Mattis-Teutsch, Brauner*, Braque*, Miró* ş.a. Revista adoptă idei constructiviste, dar militează pentru *integralism*, pentru o sinteză a artelor în condiţiile vieţii moderne. Într-un text programatic se afirmă: „Integralismul este în pas cu vremea; integralismul începe cu stilul secolului al douăzecilea”. Elogiind progresele din planul vieţii materiale – tehnologiile, în primul rând, care cu câţiva ani în urmă îi fascinaseră pe futurişti* (numerele 6-7 din 1925 sunt dedicate futurismului) –, programul revistei proclamă „necesitatea integrării noastre în

natură”, pe o cale în care „poezia, muzica, arhitectura, pictura, dansul evoluează înlănţuite”. Pozitivă şi romantică, mişcarea de la *Integral* tinde să atingă „ceva din strădaniile Evului Mediu de a găsi noi drumuri spre Indii”.

International Style (*Stil internaţional*). Denumire acordată tendinţelor funcţionaliste, antiornamentale, geometrismului din arhitectura celui de-al doilea sfert al secolului XX. În 1932, Henry-Russell Hitchcock şi Philip Johnson organizează la Muzeul de Artă Modernă din New York expoziţia *The International Style – Architecture since 1922*, urmată de o carte cu acelaşi titlu. Stilul internaţional se defineşte ca rezultat al unui efort de tip raţionalist, în condiţiile standardizării elementelor de construcţie, ale supunerii acestora la simplitatea şi rigoarea volumului geometric. La sfârşitul secolului al XIX-lea, introducerea fierului şi betonului îl ajutase pe Sullivan*, promotorul şcolii de arhitectură din Chicago, să realizeze, prin multiplicarea în sens liniar a modulelor, blocuri foarte înalte. Reacţia împotriva exceselor decorative ale stilului 1900 (vezi *Art Nouveau*) a fost aşa de puternică, încât un arhitect ca Adolf Loos*, adept al funcţionalismului, condamnă radical ornamentul (culegerea sa de studii din 1908 purta titlul *Ornament şi crimă*). Urmând rigoarea cubismului, a constructivismului şi a neoplasticismului olandez (vezi *De Stijl*), stilul internaţional în arhitectură se dezvoltă pe baza unor legi matematice clare, de largă generalitate, cu o mare capacitate de abstractizare*. Astfel de atribute aparţin în general experienţei umane şi de aceea arhitectura creată în acest stil nu se mai referă la tradiţii locale, naţionale, ci devine mai curând o caracteristică a civilizaţiei secolului XX, înţeles în dimensiunile

sale specifice. În cadrul stilului internaţional se pot cita creaţiile multor arhitecţi, între care Rietveld*, Garnier*, Loos, Charles Voysey, Behrens*, Le Corbusier*, Gropius*, Mies van der Rohe*, Neutra*, Eero Saarinen* ş.a. În al şaselea deceniu al secolului XX, adversarii stilului internaţional (activi de altfel în toată perioada de afirmare a acestei orientări) sesizează cu un plus de pregnanţă pericolul uscăciunii, al monotoniei comportate de structurile geometrice ale clădirilor şi ale oraşelor în ansamblu. Un arhitect, Morris Lapidus, defineşte operele făcute în stil internaţional ca fiind „reci, clinice şi neornamentate” şi vorbeşte despre nevoia de „încântare” a omului, despre necesitatea ca în lucrarea de arhitectură să fie integrate „mişcarea şi emoţia”. Un alt arhitect, Robert Venturi, în teoria sa despre o „arhitectură impură”, susţine utilitatea ornamentului, a naturaleţii materialelor, ca posibilitate de a infuza, în ambianţa urbană, stimuli spirituali. (Vezi fasciculul I, planşa 31)

Bibliografie: H.R. Hitchcock, P. Johnson, *The International Style*, New York, 1966.

Ioannou, Giorgos (n. Atena, 1926). Pictor grec. Călătorii documentare în Italia, Elveţia, Belgia, Germania. În 1970 expune la Bienala de la Veneţia. Distincţii: Premiul Centrului Cultural din Oostende, 1966, 1969, 1971; Premiul organizaţiei culturale „Europa Arte”, 1965; Premiul Bienalei de la Tagioni, Italia, 1967 etc. În pictura sa întâlnim aspectul extrem de interesant al interpretării unui prezent în ceea ce are obsesiv contemporan, afirmând însă polemic imposibilitatea desprinderii de un fond cultural văzut aici ca o sumă de experienţe imediate, şi nu ca o tradiţie. Tablourile sunt

instantanee surprinse de un spirit provocat continuu de fluxul imaginilor-produs al societăţii moderne. Montajele neaşteptate, oricât de violente, nu sunt de factură suprarealistă*, în sensul doctrinar al cuvântului, pentru că discontinuitatea raporturilor dintre lucruri este programată. Un tablou ca *Subiecte despre cultură* se constituie din juxtapunerea unor scene ce invadează orizontul vizual al omului contemporan, prin mijlocirea filmului, televiziunii, benzii desenate, afişului etc. Nelinişte pe care o creează astfel de scene (*Din cauza unei întâlniri*; *Spaţiu înăbuşitor*; *Sosind pentru sacrificiu* etc.) este dată de sentimentul de instabilitate, de modul indecis între refuz şi acceptare a motivelor ce apar în imagine. În ansamblul narativ, prezenţa omului cu ochii legaţi mută atenţia asupra condiţiei umane, înlăturând orice impresie de gratuitate a fabulei.

Iorgulescu-Yor, Petre (n. Râmnicu Sărat, 1890 – m. Bucureşti, 1939). Pictor român. După ce studiază la Facultatea de Drept din Iaşi pleacă în 1919 la Paris, unde frecventează Academia Julian, ia lecţii cu Maurice Denis* (reprezentant al grupării Les Nabis*), ajungând apoi la Academia Modernă a lui Othon Friesz*, artist de orientare fovistă*. Evoluând pe o direcţie postimpresionistă în care cultului pentru formele realului observat i se adaugă cultul pentru culoarea ce exprimă tensiunile lăuntrice ale artistului, pictează peisaje (*Peisaj cu case*; *Floarea-soarelui*), autoportrete, naturi statice etc., în care materialitatea evidentă a pastei asigură unitate şi coerenţă imaginii. Un capitol nou în creaţia sa îl marchează pânze ca *Peisaj la Balcic*, *Peisaj cu ruine*, *Giurgiu iarna* etc., în care culorile se purifică, contrastele violente sunt eliminate, lăsând locul unui lirism vag melancolic, de o bună factură intimistă.

Bibliografie: C.R. Constantinescu, *Petre Iorgulescu-Yor*, Bucureşti, 1969.

Ipoustéguy, Jean-Robert (n. Dun-sur-Meuse, 1920 – m. Dun-sur-Meuse, 2006). Sculptor francez. Din 1938 frecventează, la Paris, cursurile serale şi atelierul lui Robert Lesbounit. Debutează ca pictor şi ca autor de frescă (în anii 1947-1948), participă la decorarea bisericii St. Jacques din Montrouge. În 1949 se stabileşte la Choisy-le-Roi şi se consacră sculpturii. Din 1967 lucrează în marmură de Carrara. Distincţii: Marele Premiu al Bienalei de la Veneţia, 1964; Premiul oraşului Darmstadt, 1968; Premiul I la Bienala de sculptură mică de la Budapesta, 1973; Grand Prix National des Arts, Paris, 1977. După o perioadă de ezitări între modalităţile abstracte* şi figurative, când este influenţat de artişti ca Brâncuşi* sau Picasso*, se decide pentru compoziţii complexe – „peisaje sculpturale" –, în care figura umană joacă rolul principal. Elementele ambianţei (clădiri etc.) sporesc intensitatea discursului susţinut de personajele din prim-planul scenei (*Alexandru în faţa Ecbatanei*, 1965). Nu în toate lucrările sale datele ambianţei au o importanţă la fel de mare. Sculptorul se bazează în esenţă pe formele umane ce se afirmă, masive şi ireductibile, până la convertirea lor în valori simbolice.

Bibliografie: Pierre Gaudibert, *Ipoustéguy*, Paris, 1989.

Irimescu, Ion (n. Arghira, Suceava, 1903 – m. Fălticeni, 2005). Sculptor român. Studiază la Academia de Arte Frumoase din Bucureşti (1924-1928), clasa lui Paciurea*. În anii 1929-1931 este bursier al Şcolii Române din Paris (Fontenay-aux-Roses),

frecventând câteva luni, la Academia Grande Chaumière, atelierul lui Joseph Bernard. Antropocentrismul viziunii sale este remarcat de Eugen Schileru în monografia pe care i-a consacrat-o: „Obsedat de ceea ce elinii numeau «sophrosyne», adică moderaţie, el nu a renunţat la experiment, la îndrăzneală şi nu a surprins mai puţin misterul fiinţei în tensiunile acesteia. Numai că Ion Irimescu – într-o vreme în care mulţi, preocupaţi să evidenţieze latura nocturnă a omului, au dat uitării latura solară a acestuia – a intuit, sub tensiuni opozite şi rupturi de echilibru, ca o permanenţă, aspiraţia umană spre reechilibrare şi limpezime, spre armonie şi seninătate”. Figura şi trupul uman sunt scoase de sub jocul imprevizibil al clipei. Volumele sunt din ce în ce mai pure, orânduite în spaţiu după legi armonice (*Tors arcuit*; *Tinereţe*; *Harpa*; *Muzică preclasică*; *Femeia cu chitara*). Ritmurile muzicale, obţinute prin şlefuirea suprafeţei, prin trecerile din concav în convex şi din convex în concav, asigură personajelor o creştere firească în spaţiu, asemenea vegetaţiei chemate, vertical, spre lumină (seria „Orgă” etc.). În ultimele desene se lasă cucerit de tendinţa unor călătorii pe teritoriul imaginarului (seria „Himere”).

Bibliografie: Eugen Schileru, *Ion Irimescu*, Bucureşti, 1969; Alexandru Cebuc, *Irimescu*, 1995.

Iser, Iosif (n. Bucureşti, 1881 – m. Bucureşti, 1958). Pictor român. După ce studiază la München (1889-1904) sub îndrumarea profesorilor A. Ažbe, J. Herterich şi K. Marr, debutează la Ploieşti cu o expoziţie personală (1904). Din 1921 participă la Saloanele de Toamnă din Paris şi la alte manifestări internaţionale. Este distins cu Marele Premiu la Expoziţia internaţională de la Paris, 1937. Membru al Academiei Române

(1955). Încă din 1905 colaborează cu desene la publicaţii din ţară şi din străinătate (*Adevărul*, *Le Témoin*, *Papitu*, *Lustige Blätter*, *Furnica*, *Facla*, *Flacăra* etc.). A fost membru al grupurilor Tinerimea Artistică[*], Arta Română[*] şi Arta[*]. Formarea müncheneză fixează o înclinaţie temperamentală pentru compoziţia clară, cu un material figurativ organizat după principii conservate de tradiţie. În concepţia sa, desenul are un rol precumpănitor, fiind principalul mijloc de construcţie plastică, ceea ce nu înseamnă că pictorul nu apelează şi la resursele culorii. Bogată, în unele cazuri intens senzorială, culoarea nu constituie însă o preocupare în sine. În epocă, viziunea lui Iser are o adresă polemică atât în raport cu lirismul sămănătorist, cât şi cu experienţele de ultimă oră, artistul urmărind cu obstinaţie reperele durabile ale realităţii – peisajul, figura umană etc.

Bibliografie: Al. Busuioceanu, *Iser*, Craiova, 1930; Ionel Jianu, *Iser*, Bucureşti, 1957; Petru Comarnescu, *Iosif Iser*, Bucureşti, 1965.

Isobe, Yukihisa (n. Tokyo, 1935). Pictor şi gravor japonez. După absolvirea Universităţii de Arte Plastice din Tokyo (1959) este atras de asamblaje (vezi *Colaj*) şi de environment[*] – domenii ale activităţii artistice ce presupun o angajare a spaţiului ambiental. Participă la: Bienala internaţională de gravură de la Tokyo, 1960; Expoziţia internaţională a Japoniei (distins cu Marele Premiu în 1963); Bienala de la Veneţia, 1963. Din 1965 locuieşte la New York, de unde călătoreşte adeseori în Canada, Mexic, Europa. Face parte dintre artiştii care înţeleg să se implice direct în mediul de existenţă. Creează diferite obiecte

pe care le aşază în ordinea unui spectacol la care sunt invitaţi să participe oameni cu cele mai diferite pregătiri profesionale şi poziţii sociale.

Isou, Isidore (n. Botoşani, 1925 – m. Paris, 2007). Artist român, fondator şi teoretician al lettrismului* (de la *lettre*, în franceză, literă). În anii de după al doilea război mondial, în plină expansiune a diferitelor tendinţe abstracte*, artistul propune o imagine în care fluxul informal* este întrerupt pentru a face loc unui discurs literal, ce promite instalarea unui mesaj special (*Manifeste de la poésie lettriste* este publicat în 1947). După o perioadă a „scrierii latine”, alfabetele din compoziţiile plastice devin imaginare, de fapt, un dicteu grafic ce *poate* cuprinde anumite semnificaţii care vin din orizontul subconştientului, pe o cale ce ne aminteşte de procedeele suprarealiste*. La nivelul imediat perceptibil, literele pot avea evoluţii ce fac aluzii la un moment sau altul din istoria artei (*Semne foviste*, 1961). În 1950 publică textul *Memoriu asupra forţelor viitoare ale artelor plastice şi asupra morţii lor.* Aici şi în numeroasele manifeste apărute timp de două decenii, Isou lansează o serie de concepte ca *metagrafie*, *hipergrafie*, *metaestetic*, *artă supertemporală* etc., aplicabile în diverse domenii culturale, creionând o utopie a eliberării pe baza aducerii la lumină a unor mesaje depuse într-un palimpsest, acum indescifrabil, dar cu o inepuizabilă putere de seducţie. În 1951, la Cannes, i se decernează un premiu special pentru filmul de avangardă *Traité de bave et d’éternité*.

Bibliografie: Kaira M. Cabanas, *Off-Screen Cinema: Isidore Isou and the Lettrist Avant-Garde*, Chicago, 2014.

Istrati, Alexandru (n. Dorohoi, 1915 – m. Paris, 1991). Pictor român stabilit în Franţa. Absolvent al Facultăţii de Drept (1937) şi al Academiei de Arte Frumoase din Bucureşti (1938). În 1947 primeşte o bursă a guvernului francez şi frecventează Şcoala de Arte Frumoase şi cursurile lui Lhote* la Paris. Lucrează de asemenea în atelierul lui Brâncuşi*, al cărui legatar devine în 1957, împreună cu soţia sa, pictoriţa Natalia Dumitrescu*. Distins cu Premiul Kandinsky, 1953. Din dorinţa de a da o formă perceptibilă tensiunilor emoţionale şi spirituale, pictorul recurge mai ales la tuşele spontane, într-o mişcare prelungă, neliniştită. Culoarea urmează parcă sensurile unei improvizaţii muzicale, cu o evidentă bucurie a descoperirii unui acord nebănuit şi în acelaşi timp cu dramaticul sentiment al amânării expresiei ideale. O astfel de poetică picturală ţine, în esenţa sa, de principiile abstracţiei lirice*.

Itten, Johannes (n. Südern-Linden, 1888 – m. Zürich, 1967). Pictor şi teoretician elveţian. Studiază la Universitatea din Berna şi la Şcoala de Arte Frumoase din Geneva. Debutează în 1913 la Stuttgart cu tablouri nefigurative, în care se ocupă de raporturile între culori. Problemelor expresiei prin culoare, ale picturalităţii pure le consacră mai mulţi ani ca profesor la Şcoala de Desen din Viena (1916-1919), Bauhaus*, în Weimar (1919-1923), Şcoala Particulară din Berlin (1926-1931), Şcoala de Arta Textilelor, Krefeld (1932-1938). Între 1938 şi 1953 conduce Şcoala de Arte Frumoase şi Muzeul de Arte şi Meserii din Zürich. În acelaşi sens se înscrie şi activitatea de teoretician al artei, studiile sale fiind adunate în volumele *Kunst der Farbe* (1961) şi *Mein Vorkurs am Bauhaus* (1963). În privinţa picturii, rămâne întreaga viaţă credincios analizei relaţiilor dintre

culori. Prin dispunerea geometrică, pe verticală şi orizontală (în această privinţă se întâlneşte cu programul grupării olandeze De Stijl*), artistul urmăreşte capacitatea de expresie a unui ton în funcţie de intensitatea şi amploarea proprie, precum şi de intensitatea şi amploarea tonurilor vecine. El urmăreşte valorile luminii şi culorii aşa cum se prezintă ele în natură, făcând, după expresia lui Georges Peillex, „o pictură concretă, în acelaşi timp raţională şi senzuală”.

Bibliografie: Johannes Itten, *Mein Vorkurs am Bauhaus*, Rovensberg, 1963; Johannes Itten, *Bildanalysen*, Ravensburg, 1988; *Johannes Itten: Aquarelle und Zeichnungen*, Bauhaus-Archiv, Darmstadt, 1967; W. Rotzler, *Johannes Itten. Werke und Schriften*, Zürich, 1972.

Iuon, Konstantin Fedorovici (n. Moscova, 1875 – m. Moscova, 1958). Pictor rus. A studiat la Şcoala de Pictură, Sculptură şi Arhitectură din Moscova (1892-1898) cu A. Arhipov, K. Saviţki şi K. Korovin, după care frecventează atelierul lui Valentin Serov* (1898-1900). Împreună cu I. Dudin deschide o Şcoala de Pictură (1900-1917). A fost profesor la Academia de Artă (1934-1935) şi Institutul de Artă din Moscova (1952-1955). Membru al Academiei de Arte. A publicat cărţile *Despre pictură* (1937), *Moscova în operele mele* (1958), *Despre artă* (1959). Autor de scene de gen, compoziţii cu tematică istorică, desene şi decoruri de teatru, pictorul s-a remarcat îndeosebi prin peisajele sale pline de poezie. Fie că reţine un colţ pitoresc din „pădurea rusească”, fie că fixează siluetele vechii arhitecturi moscovite, artistul imprimă imaginii o puternică emoţie. Culorile sale sunt pure, pline de lumină, bogat expresive, dovedind originalitatea

unei direcţii a peisagisticii ruse ilustrate, în secolul al XIX-lea, de un pictor ca Isaak Levitan*.

Bibliografie: D. Kogan, *Iuon*, Moscova, 1964; I. Rostovţeva, *K.F. Iuon*, Leningrad, 1969; I. Osmolovski, *K.F. Iuon*, Moscova, 1982.

I 10. Revistă olandeză, al cărei titlu (de la „10-e Internationale"), propus de Lucia Moholy, subliniază, nu fără o notă polemică, sensul solidarităţii internaţionale a artiştilor. Revista a apărută în anii 1927-1929 şi a fost editată de Arthur Lehning. Programul publicaţiei, înrudit cu cel al revistei *De Stijl**, aflată la capătul unei fertile activităţi (1917-1928), urmăreşte să asigure o promptă informaţie asupra noilor tendinţe, într-un spectru larg de domenii – creaţie plastică, ştiinţă, muzică, filosofie, sociologie şi arhitectură. Macheta revistei este concepută de Moholy-Nagy*, care prezintă în revistă probleme legate de film şi fotografie. Mai colaborează Jacobus J.P. Oud, pe teme de artă plastică şi arhitectură, şi Willem Pipper, pe teme de muzică. Pe parcursul perioadei de apariţie au fost editate 22 de numere ale revistei.

Izkustvo v deistvie (*Arta în acţiune*). Asociaţie artistică bulgară, fondată în 1990, având ca nucleu grupul Arta în acţiune, înfiinţat în 1989 de Dvorianov*, Grozdanov*, Georgi Todorov, Diana Popova, Dobrin Peichev, Albena Mihailova, Assen Botev ş.a. Artiştii care au creat Arta în acţiune au fost, cei mai mulţi dintre ei, membri ai grupurilor Kukuv den*, DE (Dynamic Aesthetization) şi MA, orientate spre artă neconvenţională şi experiment. La asociaţie mai aderă, printre alţii, Viara Gruncearova, Daniela Nenova, Veliko Şerbanov, Sacho

Pogiarliev, Viaceslav Botev ş.a. Asociaţia îşi propune, în contextul deschiderilor oferite de transformările politice şi sociale de la începutul anilor 1990, să promoveze forme de artă alternativă şi un sistem coerent de relaţii cu fenomenul artistic universal. De asemenea, se urmărea crearea unui Centru pentru avangardă şi artă modernă. Forma cea mai directă a angajării sale în viaţa colectivităţii o au, cum se sugerează încă din titlul asociaţiei, performance-urile* şi acţiunile (vezi *Acţionism*) („Creaţia”, Fabrica de Bere din Sofia, 1991; „1aaa”, în colaborare cu publicaţia *1000 dni* [*1.000 de zile*], în clădirea Poliţiei Rutiere din Sofia, 1991-1992). În 1992, asociaţia creează o Echipă de artă pedagogică, precizându-şi astfel programul de intervenţie în ambianţa estetică şi socială.

J

Jacobi, Peter (n. Ploieşti, 1935). Sculptor german originar din România. A studiat la Institutul de Arte Plastice „N. Grigorescu” din Bucureşti (1954-1961). În 1970 se stabileşte în Germania, devenind profesor la Hochschule für Gestaltung din Pforzheim (până în 1998). Expoziţii personale: Galeria Simeza, Bucureşti, 1965; Bienala de la Veneţia (cu Ritzi Jacobi), 1970; Galleria d’Arte, Milano (cu Ritzi Jacobi), 1971; Galeria Naţională Victoria Perth, Melbourne, Galeria Naţională a Australiei de Vest, Sydney (cu Ritzi Jacobi), 1980, expoziţie itinerată în SUA (Chicago, Philadelphia, Los Angeles, cu Ritzi Jacobi), 1981; Muzeul de Artă Modernă, Paris (cu Ritzi Jacobi), 1984; Center of Polish Sculpture (cu Ritzi Jacobi), 1999; Muzeul Naţional de Artă al României, Bucureşti, 2002. Expoziţii de grup: Bienala de la São Paulo, 1973; Bienala de la Kyoto, 1976; Bienala de la Tokyo, 1977; Bienala de la Beijing, 2006. Urmăreşte forma cu atenţie, încercând s-o facă sensibilă la o încărcătură conceptuală*. În elaborarea propriilor lucrări, o funcţie specială are contactul sistematic cu valorile patrimoniale – în primul rând, cele care aparţin trecutului transilvănean –, pe care le evocă în ciclurile de fotografii, cuprinse în mai multe cărţi. În sculptură mizează pe resursele concreteţei formale care se instituie cu autoritate

în spaţiu. Expresiile materiale sunt controlate de principii ordonatoare, care ţin de o vocaţie a geometriei.

Bibliografie: Ioana Vlasiu, Bernd Scheffer, *Peter Jacobi – Palimpsest*, Muzeul Naţional al României, Bucureşti, 2002; Bettina Schönfelder, Dorothée Bauerle-Willert, Isabel Greschat, *Peter Jacobi*, catalog, Heidelberg, 2010.

Jacobsen, Robert (n. Copenhaga, 1912 – m. Tågelund, 1993). Pictor şi sculptor danez. Fiind marinar, ajunge în 1931 în SUA, unde se iniţiază în sculptură, plecând de la modelele oferite de o serie de artişti ca Rodin* şi Barlach*, ale căror opere are posibilitatea să le vadă în expoziţii şi muzee. De la primele lucrări, executate în lemn (uneori pictat), trece la metal, în care imaginează organe de maşini şi fiinţe fantastice. Predispoziţia pentru excursiile în imaginar îl face să adere în 1941 la grupul suprarealist* danez Høst. În 1947 se stabileşte în Franţa. După 1950 se preocupă de stabilirea unor relaţii între opera sculpturală şi spaţiul ambiental, în aşa fel încât cele două realităţi – cea naturală, a cărei puritate trebuie apărată, şi cea creată prin intervenţia omului, tinzând spre „naturalizare” – să se afle într-un raport activ, purtător de încărcături semnificative în ambele sensuri.

Bibliografie: J. Dewasne, *Le sculpteur Robert Jacobsen*, Paris, 1951.

Jakopič, Rihard (n. Ljubljana, 1869 – m. Ljubljana, 1943). Pictor sloven. Studiază la Academia de Artă din Viena (1887-1889), cu F. Rumpler, şi la Academia de Artă din München (1890), cu K. Ranpp. Din 1891 frecventează atelierul lui Anton Ažbe. În 1900

revine la Ljubljana. Influenţele timpurii ale picturii impresioniste* sunt curând supuse unei viziuni patetice, neliniştite, mai fidelă zbuciumului lăuntric decât spectacolului realităţii vizibile, ceea ce îl apropie de modalităţile expresioniste*. Peisajele pictate prin anii 1920 sunt alcătuite din mase învolburate, fluide, de tonuri luminoase şi întunecate, cu pensulaţii largi şi nervoase, traducând nemijlocit un bogat fond expresiv. Jakopič este considerat şeful de şcoală al picturii slovene moderne, într-o generaţie din care mai fac parte Ivan Grohar*, Matej Sternen şi Matija Jama. (Vezi fasciculul II, planşa 11)

Bibliografie: Zoran Kržišnik, *Rihard Jakopič*, Ljubljana, 1971.

Jalea, Ion (n. Casimcea, Tulcea, 1887 – m. Bucureşti, 1983). Sculptor român. Studiază la Academia de Arte Frumoase din Bucureşti cu Fr. Storck şi Paciurea*. Îşi desăvârşeşte formaţia la Paris, Academia Julian, în atelierul lui Bourdelle*. Obţine Marele Premiu al Expoziţiei internaţionale de la Paris, 1937. Evocatoare şi eroice, sculpturile sale au un sens etic, autorul vizând în permanenţă glorificarea unor fapte sau personalităţi semnificative din experienţa istorică, sublinierea unei trăsături de caracter exemplare, ceea ce face ca operele sale să nu devină ilustrative. Compoziţiile sale – atât monumentele, cât şi reliefurile – urmează legile clasice ale echilibrului, ale raporturilor armonice între părţi, ale dozajului elementelor dinamice – gesturi, diagonale ascendente sau descendente –, într-un ansamblu coerent şi static. Modelajul figurilor umane, al cailor (din monumentele ecvestre), al fiinţelor fantastice şi mitologice este fin, cu vibraţii uşoare, pe care lunecă lumina, cu

unele efecte picturale ale drapajelor ce fac să transpară formele anatomice.

Bibliografie: Petru Comarnescu, *Ion Jalea*, Bucureşti, 1962.

Janco, Marcel (n. Bucureşti, 1895 – m. Ein Hod, 1984). Pictor şi arhitect israelian originar din România. Sosit la Zürich în 1915 pentru a studia arhitectura la Institutul Politehnic, apare la reuniunile artistice de la Cabaretul Voltaire, îl cunoaşte pe Arp* şi se reîntâlneşte cu poetul Tristan Tzara, participând la mişcarea dadaistă*. În 1919 înfiinţează la Basel, împreună cu Arp, Giacometti* ş.a., grupul Artiştii Radicali. După ce trece prin Paris (1921), se desparte de mişcarea dadaistă, ca şi de tendinţele suprarealiste*. În 1922 revine în ţara natală, devenind unul dintre promotorii artei de avangardă. Face parte din cercul condus de poetul Ion Vinea, care edita revista *Contimporanul** (1924-1936). În 1941 se stabileşte în Israel, unde se afirmă ca profesor şi animator al vieţii culturale; organizează grupul Orizonturi Noi şi Societatea de Creaţie Artistică la Ein Hod, în 1953. Participă în 1952 la Bienala de la Veneţia, la expoziţiile „Dada” de la New York (1954), în alte oraşe din SUA, Germania, Franţa, Olanda etc., 1959. Este distins cu Premiul Dizengoff al oraşului Tel Aviv (1951) şi cu Premiul Naţional Israel (1967). În lucrările de început (din jurul anului 1920) se preocupă de relaţiile dintre formă şi culoare, cu aplicaţii la ambianţă. În România şi apoi la Ein Hod îşi continuă seria de reliefuri policrome, de picturi în ulei, în care predominante sunt problemele de construcţie, rezolvate prin perspectiva unui spirit raţionalist. Este şi autor al unor lucrări de arhitectură.

Bibliografie: W. Verksuf, *Marcel Iancu, Dada*, Teufen, 1957; *Marcel Janco*, catalog, Tel Aviv, 1982.

Jankovič, Jozef (n. Bratislava, 1937). Sculptor slovac. Studiază la Academia de Arte Frumoase din Bratislava sub îndrumarea lui J. Kostka* (1956-1962). Stagii de studii la Kunstlerhaus Viena (1967), Karoly Foundation, Ungaria (1968), Cité des Arts, Paris (1969). Profesor la Kunstlerakademie, Viena, 1984; profesor şi rector la Academia de Arte Frumoase din Bratislava (din 1990). Participă la: Bienala Tineretului, Paris, 1969; Bienala de la Veneţia, 1970; „Grands et jeunes d'aujourd'hui", Paris, 1972; Premiul Joan Miró, Barcelona, 1973; Bienala de la São Paulo, 1974; Bienala de la Ljubljana 1975, 1983, 1989; Bienala de gravură, Tokyo, 1979; Bienala de gravură, Cracovia, 1980, 1984; World Print Three, San Francisco, 1980; „Impact Art Festival", Kyoto, 1981; „Welt und Krakow", Kassel, 1984; „Digitart", Budapesta, 1986; „ARS Electronica", Lirtz, Austria, 1987; „Wo bleibst du, Revolution?", Bochum Museum, 1988; „Calcografia", Roma, 1991; „Consumenta", Nachbarn, Mesezentrum, Nürnberg, 1991. Distincţii: Premiul Bienalei Tineretului, Paris, 1969; Premiul Gottfried von Herder, Viena, 1983. În sculptură, ca şi în operele de pictură şi grafică, se înscrie în dezbaterea iniţiată de „noua figuraţie", recuperând străvechi idealuri antropocentriste. În condiţiile totalitarismului, dar şi ale efectelor comportate în general de uzura temporală, figura umană suferă o agresiune permanentă. Omul rămâne în centrul de interes al artistului, dar figura sa este dezmembrată, acuzând absurdul. În ciclul „Arhitecturi", formele umane se confundă cu formele construite, extinzând meditaţia asupra ambianţei sociale. Culorile apar destul de des în sculpturile sale,

în directă legătură cu discursul pictural. În grafică, după 1974 a fost atras de experimentele vizuale la computer*.

Bibliografie: *Die Trotzigen. Sieben slowakische Bildhauer und Maler*, Heilbronn, Oldenburg, 1991; *Jozef Jankovič*, catalog, Slovak National Gallery, Bratislava, 1997.

Jarnuszkiewicz, Jerzy (n. Kalisz, 1919 – m. Varşovia, 2005). Sculptor polonez. Studiază la Şcoala de Arte Decorative (1936-1939) şi apoi la Academia de Arte Frumoase din Varşovia (1946-1950), unde devine profesor în 1957. Distins cu: Premiul de Stat şi Crucea de aur pentru Merit, 1950; Premiul Ministerului Apărării Naţionale, 1963, 1964; Premiul Ministerului Culturii şi Artei, 1967. A realizat lucrări de artă monumentală: grupul de sculpturi din Cimitirul Mausoleu al soldaţilor sovietici, Varşovia, 1952; Monumentul lui *Adam Asnyk*, Kalisz, 1960; sculpturi pentru o biserică din Québec, 1963; Memorialul de la Oświęcim (Auschwitz-Birkenau), în colaborare cu o echipă de artişti polonezi şi italieni. Participă la numeroase simpozioane de sculptură în aer liber. În monumente, ca şi în sculpturile prezentate în expoziţii vădeşte o perfectă stăpânire a materialelor (de regulă oţel), o exactă adecvare a formelor la sarcini expresive diferite, de la ansamblul evocator şi simbolic până la structuri decorative ritmate în legătură cu datele concrete ale ambianţei. Artistul se manifestă de asemenea în creaţia de medalii şi în gravură.

Bibliografie: Karol Sienkiewicz, *Jerzy Jarnuszkiewicz*, Varşovia, 2008.

Jastram, Joachim (n. Rostock, 1928 – m. Ribnitz-Damgarten, 2011). Sculptor german. Între 1951 şi 1956 a studiat la Şcoala Superioară de Arte Plastice din Dresda şi la Berlin, sub îndrumarea profesorilor Walter Arnold şi Heinrich Drake. Activitate didactică la Universitatea din Greifswald. Artistul se angajează într-o dezbatere asupra umanului, cu patetism, cu o intensitate a emoţiei care au dat o coloratură aparte sculpturii gotice şi expresioniste* germane. Alături de o remarcabilă serie de portrete, el realizează lucrări de plastică mică, în care exploatează atitudinile unor personaje umane pentru a le face expresive. Acestei categorii îi aparţin compoziţiile – călăreţi de stepă, care cu boi etc. – create în urma unei călătorii în Uzbekistan şi în Mongolia. Este de asemenea autorul unor monumente cu caracter comemorativ, ca şi al unor reliefuri de pe uşile de bronz ale primăriei din Greifswald.

Jawlensky, Alexej von (n. Torjok, 1864 – m. Wiesbaden, 1941). Pictor rus. Urmează la început şcoli militare, devenind ofiţer. Pictează în timpul liber, urmând din 1889 Academia de Artă din Sankt-Petersburg, unde îl întâlneşte pe Ilia Repin*. În 1896 renunţă la cariera de ofiţer, îndreptându-se spre München, unde urmează, un timp, Şcoala Particulară a lui Anton Ažbe (se va întâlni peste un an aici cu Kandinsky*). Integrat mişcărilor artistice germane (expune la expoziţiile Münchener Secession* şi Berliner Secession*), participant la realizarea plastică a baletelor ruse* ale lui Diaghilev (1905), lucrează o vreme (1907) în atelierul lui Matisse*. S-a sesizat, chiar în epoca de înflorire a fovismului*, aderenţa sa la acest curent, dar totodată şi o viziune „barbară”, în care recunoaştem nuanţa nordică, un plus

de patetism faţă de fovism, patetism nu atât în planul raporturilor de culoare, cât al stărilor de spirit pe care le exprimă. Oricine poate discerne cu uşurinţă contaminări cu paleta cromatică a fovismului doctrinar (Matisse, de exemplu), dar în acelaşi timp e vizibilă o anumită tensiune nordică (ce integrează subtil metafizica slavă). Apropierea de paleta pictorilor expresionişti* (Nolde*) trebuie s-o facem având în vedere particularităţile artiştilor slavi, obsesia lor de a transcrie în concretul lor datele realităţii. Din punct de vedere formal se poate evoca efortul său de a reface programul grupării Der Blaue Reiter*, după război, în 1924, în grupul Die Blaue Vier* (împreună cu Klee*, Feininger*, Kandinsky*). De la seria „Variaţiuni" (după 1913) la seria „Meditaţii" (după 1935), Jawlensky pictează un ansamblu de chipuri, evident transfigurate de starea sa de spirit, de experienţa personală. El stilizează elementele figurii, reţinând, în planuri mari, ceea ce este esenţial în lucruri. Dacă la începutul carierei paleta sa e apropiată de cea fovistă (culori pline de lumină, forme simplificate), pictorul evoluează spre o anumită ordonare geometrizată, fără a ajunge însă la formulele cubiste*; tonurile, al căror contrast vizează dramatismul, şi nu purul şoc optic*, sunt, în cele mai recente lucrări, elaborate de un spirit eminamente expresionist. (Vezi fasciculul I, planşa 27)

Bibliografie: Jürgen Schultze, *Alexej Jawlensky*, Köln, 1970; A. Zweite (ed.), *Alexej Jawlensky 1864-1941*, catalog, Städtische Galerie im Lenbachhaus, München, 1983; T. Belgin, *Alexej von Jawlensky. Reisen, Freunde, Wandlungen*, Heidelberg, 1998.

Jecza, Péter (n. Sfântu Gheorghe, 1939 – m. Timişoara, 2009). Sculptor de etnie maghiară din România. Studiază la Institutul „Ion Andreescu” din Cluj-Napoca (1957-1963), cu Romul Ladea*, Virgil Fulicea şi Kos Andrei. În 1974 beneficiază de o bursă de studii în Italia. A participat la expoziţii internaţionale de sculptură la Ravenna, Barcelona. Wuppertal (expoziţia „Arta veche şi nouă”). În 1975 este distins cu Premiul Dr. Ludwig Lidner, Germania. A realizat lucrări de artă monumentală în Parcul Alpinet, Timişoara, 1967; bustul matematicianului Dimitrie Pompeiu, Universitatea de Vest, Timişoara, 1968; bustul orientalistului Kőrösi Csoma Sándor, Covasna, 1970; obeliscul Gheorghe Doja, comuna Dalnoc, 1970; reliefuri la Casa Tineretului din Timişoara, 1975 etc. Fie că îşi realizează lucrările prin cioplirea în lemn sau prin modelare şi turnare în bronz, importantă pentru artist este concepţia spaţială a volumului. Masivitatea monolitică este anulată de regulă printr-o rupere a continuităţii, printr-un joc de goluri şi plinuri. Sculptorul se îndreaptă tot mai decis spre forme geometrice, urmărind un dialog continuu între cub şi sferă. Pe parcursul întregului efort de implantare a formelor sculpturale în spaţiu recunoaştem o clară intuire a bunelor proporţii, o tendinţă spre muzicalizare, spre armonizarea părţilor, în condiţiile impactului forţelor raţionale cu permanenta ameninţare a tensiunilor amorfe. În această atmosferă se afirmă expresivitatea gravă, profundă a creaţiei sale.

Bibliografie: János Szekernyés, *Jecza Péter*, Târgu-Mureş, 2003; Constantin Prut, *Regele Bronz. Monografie Péter Jecza*, Timişoara, 2008.

Jević, Olga (n. Belgrad, 1922 – m. Belgrad, 2014). Sculptor sârb. După absolvirea Academiei de Muzică (1946) urmează cursurile Academiei de Arte Frumoase din Belgrad (1946-1948); specializare în 1949, sub îndrumarea lui S. Stoianović. În paralel studiază istoria artei la Facultatea de Filosofie din Belgrad. Stagii de documentare în Franţa (1955) şi SUA (1966). Contribuţii la o serie de lucrări cu caracter enciclopedic în domeniul artei. Expoziţii de grup: Musée Rodin, Paris, 1956; Palazzo della Permanente, Milano, 1956-1957; Bienala de la Veneţia, 1958; Bienala Middelheim, Anvers, 1959; Concorso Internazionale del Bronzetto, Padova, 1959, 1979; Bienala mediteraneeană, Alexandria, 1962; Bienala de la Carrara, 1962, 1967; Salon de la Jeune Sculpture, Musée Rodin, Paris, 1965; Expo '67, Montréal; Pittsburgh International Exhibition, 1967-1968. Distincţii: Premiul Serbiei, 1979. Sub aparenţa unei expresii informale*, sculpturile sale au un suport ideatic bine conturat. Ele pun, în termenii atât de proprii ai tridimensionalului, problema relaţiei dintre materie şi spaţiu, aşezând în perspectivă monumentală secvenţe din spectacolul cosmogonic. Bucăţile de ciment, dislocate de tensiuni interne şi centrifugale, lasă să se vadă structuri metalice care marchează traseele energetice. Aglomerate, mai rar, pe verticală, fragmentele de materie gravitează de regulă în jurul ipoteticului nucleu din care s-au desprins. Eliberată de orice servituţi figurative, materia tinde spre schiţarea propriului portret.

Bibliografie: Ješa Denegri, *Olga Jevrić*, catalog, Belgrad, 1981; Ješa Denegri, *Olga Jevrić*, Belgrad, 2005.

Jia Youfu (n. Suning, Hebei, 1942). Pictor chinez. A studiat la Academia Centrală de Arte Frumoase din Beijing (1960-1965) sub îndrumarea lui Li Keran. Expoziţii de grup: „One Hundred Years of Chinese Painting”, Hong Kong Museum of Art, 1995. Expoziţii personale: China National Gallery, Beijing, 1988; Rongbaozhai, Hong Kong, 1989; China Art Gallery, 1990, 1999; Xiongshi Gallery, Taipei, Taiwan, 1999; Singapore National Museum of Art, 1994; Tokyo Museum of Modern Art, Yokohama Museum, 1992. Distincţii: Work of Excellence a oraşului Beijing, 1981; Top Level Artist acordat de International Art Gallery Foundation, Beijing, 1990. Imediat după absolvirea studiilor se consacră reprezentării Munţilor Taihang, care au o importantă forţă de evocare a unor pagini din istorie, între care se află războiul sino-japonez. O evidentă măreţie a peisajului se îmbină cu măreţia şi solemnitatea momentelor istorice, artistul reuşind să exprime în mod firesc valori simbolice. Aducându-se în prim-plan elementele vizuale ale peisajului montan, suntem purtaţi pe terenul celei mai clare tradiţii, accentuată în plus de tehnica pictării pe suluri de hârtie. Prin modul cum sunt distribuite tuşul şi culoarea se obţine un puternic dramatism, necesar evocării istorice. Materia cromatică reclamă o structură conceptuală şi o concreteţe ce sporeşte pregnanţa tabloului.

Bibliografie: *Jia Youfu*, monografie, Tianjin 2001; *All of works for Jia Youfu*, Hebei, 2005.

Jiquidi, Aurel (n. Bucureşti, 1896 – m. Bucureşti, 1962). Grafician român. Fiu al caricaturistului Constantin Jiquidi. Studiază la Şcoala de Arte Frumoase din Bucureşti (1914-1916) cu profesorii Fritz Storck, Ipolit Strâmbu, Gabriel Popescu şi G.D. Mirea. Frecventează ateliere din Roma şi Paris, făcând studii şi

desene la Luvru (1919-1921). Membru fondator al Academiei de Pictură, înfiinţată în 1921 la Bucureşti. Opera sa cuprinde o gamă largă de modalităţi, dar personalitatea sa apare cel mai pregnant exprimată în acele lucrări – caricatură, desen politic, invectivă grafică etc. – în care întâlnim analiza evenimentului social cu instrumentele observaţiei fine. Atitudinea sa este de la început antiidilică, apoi tot mai pronunţat militantă. Experienţele graficianului se revendică uneori de la modalităţile cubiste*, cu descompunerea analitică a obiectelor şi a spaţiului care le conţine. În aceste cazuri exploatează valenţele constructive ale culorii. Alteori, influenţa expresionismului* acordă monumentalitate figurilor, o consistenţă specifică atmosferei, printr-un dozaj economic între linii (cu o precizie spontană) şi suprafeţele colorate.

Bibliografie: George Oprescu, *Aurel Jiquidi*, Bucureşti, 1965.

Jivkov, Bogomil (n. Pernik, 1946). Sculptor bulgar. Absolvent în 1971 al Academiei de Arte Frumoase din Sofia, unde a studiat cu Sekul Krumov. Participă la Bienala de plastică mică de la Budapesta, 1973; Simpozionul de sculptură de la Burgas, Bulgaria, 1978. Este distins cu: Premiul Bienalei de la Budapesta, 1973; Premiul I al Simpozionului de la Burgas, 1978; Premiul Comitetului de Cultură din Bulgaria. Evoluând în tradiţiile sculpturii figurative, artistul îşi pune şi o serie de probleme de ordin constructiv, derivate din structurarea geometrică a formelor prin care reprezintă anatomia umană. Ajunge astfel la o anumită austeritate a compoziţiei, ce nu presupune însă excluderea unor elemente de mişcare.

Jochims, Raimer (n. Kiel, 1935). Pictor german. Studiază filosofia şi istoria artei la Universitatea din München (1955-1957; 1965-1968). Autodidact în domeniul picturii. Predă la Academia de Artă din Karlsruhe (1967-1968), la Academia de Artă din München (1968-1971) şi la Şcoala de Artă Städel din Frankfurt (din 1971). Expoziţii de grup: „Gest, spaţiu, structură în pictura germană”, Frankfurt, 1961; „Complexa colaborare”, Wiesbaden, 1962; „Culoare, lumină, mişcare”, Nürnberg, 1967; „Arta conceptuală”, München, 1969; „Aktiva”, München, 1971; „Mitologii individuale. Desene din avangarda germană”, Milano, 1974. Toate cercetările pictorului se îndreaptă spre culoare, spre identificarea modalităţilor sale de manifestare ca realitate fizică şi, în mod egal, ca expresie. Culoarea este înţeleasă ca principiu prim al senzualităţii şi de aceea se confundă cu lumina şi mişcarea. În astfel de condiţii, tonurile sunt tonuri-lumină şi cunosc un permanent flux şi reflux spre zonele polare ale spectrului. Plasând analiza în sfera percepţiei optice*, artistul îşi domină cu severitate impulsurile proprii, pentru ca acestea să nu intervină deformator în imagine. Implicarea sa se produce subtil, disimulându-se în însăşi structura cromatică, pe care o face activă în imagine.

Bibliografie: Raimer Jochims, *Kunst und Identität. Visuelle Erkenntnis als Lebens-erfahrung*, Ostfildern, 1996; D. Ronte (ed.), *Raimer Jochims: Bilder/Paintings 1961-1993*, Kunstmuseum Bonn, Ostfildern, 1994.

Johns, Jasper (n. Augusta, Georgia, 1930). Pictor şi grafician american. A studiat la Universitatea din Carolina de Sud. Se afirmă de timpuriu, primind în 1958 Premiul pentru pictură la Expoziţia internaţională Carnegie. A fost distins şi cu Marele

Premiu la Bienala de la Veneţia, 1993. În paralel cu imaginile picturale de tip tradiţional, în care face să apară amprenta unor obiecte concrete, din 1959 creează asamblaje (vezi *Colaj*) de obiecte banale. Astfel de asamblaje au fost considerate lucrări neodada*, însă cei mai mulţi dintre critici au văzut în ele o replică dată expresionismului* abstract, replică în care se întâlneşte cu Rauschenberg*. În pictura sa, ca şi în asamblajele de obiecte, afirmă credinţa în funcţia vizuală a obiectului, actul artistic însemnând instaurarea unor relaţii de tip special. „Mi s-a părut”, afirmă artistul, „că ţinta pentru tir stabileşte un anumit mod de relaţie între felul cum vedem şi lucrurile din lumea pe care o vedem”. Arta sa îşi caută propria identitate într-un câmp obiectual saturat de concret, tipic pentru societatea de consum (vezi *Pop-art*). Obiectele – cuierul, sticlele, cutia de bere – se desprind din fluxul funcţionalităţii lor şi se propun ca expresie unică a realului. Obiectul particular nu urmăreşte o anumită simbolică, ci reprezintă pur şi simplu o parte a universului tangibil, exclamaţia primei faze de posesiune într-o nouă relaţie. Semnul heraldic folosit de artist e măsura cea mai exactă a aducerii în prim-plan a voinţei de controlare a raporturilor cu totalitatea obiectelor. În ecuaţia formală, programatic aceeaşi, prin schema acceptată a construcţiei imaginii, doar fluidul colorat, luminos circulă, făcând sensibile mutaţiile secrete petrecute dincoace (subiectul) şi dincolo (obiectul) de ecranul pe care îl desemnează imaginea artistică. Noile sale litografii fac un pas înainte în implicarea, în cel mai strict sens, a subiectivităţii în formularea vizuală a operei. Nu este o luare în posesie prin jocul psihologic al unui dublu – umanul exteriorizat –, ci se operează o integrare a fiinţei, în decalcul instantaneu al amprentelor (*Epidermă cu*

poemul lui O'Hara). Improvizaţia, până la un punct gestuală (vezi *Action painting*), nu fixează doar respiraţia eului creator, ci închide într-un discurs coerent momentul total în care se produce emisia de semnale, întâiul principiu al unei astfel de opere devine actualismul său, pregnanţa cu care se „îngheaţă" o secvenţă semnificativă dintr-un proces. În realitatea amalgamată şi divagatorie a unei civilizaţii trăind sub şocul energiilor fulgurante ale reclamei (vedete de cinema, Coca-Cola etc.), artistul intuieşte formele de o simplitate elementară, în care se regăseşte veşnica umanitate.

Bibliografie: A.R. Solomon, J. Cage, *Jasper Johns*, New York, 1964; R. Francis, *Jasper Johns*, New York, 1984; R. Bernstein, *Jasper Johns. Paintings and Sculptures, 1954-1974*, AnnArbor/Michigan, 1985; *Jasper Johns since 1974*, catalog, The Philadelphia Museum of Art, 1988; M. Crichton, *Jasper Johns*, New York/Londra, 1994; F. Ortin, *Figuring Jasper Johns*, Londra, 1994; K. Varnedoe (ed.), *Jasper Johns. Retrospektive*, Museum Ludwig, Köln, 1997.

Jones, Arne (n. Borgsjö, 1914 – m. Stockholm, 1976). Sculptor suedez. După studii tehnice (1934-1940), urmează Academia de Arte Frumoase din Stockholm (1941-1947), unde devine profesor de sculptură în 1959. Participă la: „A doua expoziţie internaţională de sculptură contemporană", Muzeul Rodin, Paris, 1961; Bienala de la Veneţia, 1968 etc. Realizează sculpturi şi proiecte ambientale la Muzeul Arhivelor, Muzeul Naţional, Şcoala Tehnică Superioară, Liceul Blackeberg, Piaţa Selgels etc. din Stockholm, ca şi la Malmö, Folkets Hus, Skönsberg, Göteborg etc. Sculpturile sale se constituie prin aglomerarea unor piese, de regulă geometric tăiate, prin repetarea unor elemente

cristaline ce populează spaţiul fără să-l violenteze. Unele structuri mizează pe mişcarea de pendul a elementelor sau pe mobilitatea pe o axă fixă a unor cercuri metalice concentrice. Una dintre temele preferate este ascensiunea în spaţiu, tradusă fie prin succesiunea de trepte, fie prin forma directă a spiralei ce se înşurubează în înălţime.

Bibliografie: Rolf Söderberg, *Arne Jones*, Stockholm, 1991.

Jorn, Asger (Asger Oluf Jørgensen) (n. Vejrum, 1914 – m. Aarhus, 1973). Pictor danez. Studiază la Paris cu Léger* şi Le Corbusier*, debutând cu picturi murale pentru Expoziţia internaţională din 1937. Aflat în Danemarca în timpul războiului, realizează ciclul de gravuri „Invadările”. Împreună cu pictorii Rijler Bille şi Egill Jacobsen, înfiinţează Grupul Abstract Suprarealist Danez. Un moment important în evoluţia sa este participarea la fondarea grupului Cobra* (şi a revistei cu acelaşi nume). Deşi este activ doar în anii 1948-1951, grupul Cobra are un ecou mult mai larg, marcând efortul unor creatori din ţările nordice de a găsi un drum inedit, opus Şcolii pariziene (vezi *École de Paris*). Soluţia lui Jorn este apelul la mitologia vikingă, la motivele artei populare scandinave. Tablourile lui prezintă „o figuraţie convulsivă şi exacerbată” (Raoul-Jean Moulin), căpătând tot mai distinct trăsăturile expresionismului* nordic. Fiind un spirit tumultuos, refuză purismul geometrizat al unor grupări ca De Stijl* sau Bauhaus*, cărora le opune nu numai o artă în care contează imprevizibilul gestului, energiile interioare, ci şi o serie de manifestări organizatorice, cum ar fi „Mişcarea pentru un Bauhaus imaginativ” şi „Internaţionala situaţionistă”. Din 1955

lucrează în Franţa şi în alte zone ale sudului european. Opera sa cuprinde pictură, grafică, sculptură, textile etc. A scris numeroase articole şi studii consacrate artei moderne.

Bibliografie: Asger Jorn, *Pour la forme*, Paris, 1958; Guy Atkins, *Jorn in Scandinavia, 1930-1953*, Londra, 1968; *Asger Jorn*, catalog, Musée de Nîmes, 1987.

Jovánovics, György (n. Budapesta, 1939). Sculptor maghiar. A studiat la: Academia de Arte Frumoase din Budapesta (1958-1960); Akademie der Angewandte Kunst, Viena (1964-1965); Académie des Beaux-Arts, Paris (1965-1966). În perioada 1980-1983 se află în Germania cu o bursă oferită de Deutsche Akademischer Austanschdienst. În 1988 lucrează în Berlinul de Vest. Participă la expoziţiile: „Proiect industrial”, Iparterv, Budapesta, 1968; „Tendencies Photo Art in Hungary”, Budapesta, 1976; „Osteuropese Konceptuelle Fotografie”, Eindhoven, 1977; „Fotogram”, Budapesta, 1979; „Vechea şi noua Avangardă”, Székesfehérvár, 1987; „Expressive – Central European Art since 1960”, Viena, 1987; „Hommage to Iparterv (Project Industrial Society)”, Budapesta, 1989; „La belle Etrangér”, Budapesta, 1992; „Deconstruction”, Budapesta, 1993. Format în ambianţe culturale diferite, cu deschideri spre tradiţiile artistice ungare şi spre experienţele de limbaj din centrele culturale vest-europene, artistul se apleacă fără complexe spre propriul orizont spiritual. El descoperă aici nu numai motivaţia esenţială a unei acţiuni constructive*, ci şi o serie de repere formale de a căror valoare devine conştient în urma întâlnirii cu operele lui Marcel Duchamp*. Ansamblurile figurative, cu permutaţii şi asociaţii ale unor elemente diverse,

dau o notă suprarealistă*. O vreme se concentrează asupra fotografiei, care, împreună cu diverse prezenţe obiectuale, dobândeşte atribute conceptualiste*. După experienţa lucrului la *Monumentul Revoluţiei Maghiare din 1956*, aşezat în cimitirul Rákoskeresztúr din Budapesta, şi statuia de zece metri din Parcul Olimpic din Seul (1988), creează reliefuri şi structuri spaţiale de factură geometrică, arhitecturală, pur abstracte şi uneori cu vagi ecouri figurative. Materialul favorit este ipsosul, de regulă alb, care păstrează răceala formei geometrice, sensibilă totuşi la manifesta sa sensibilitate.

Bibliografie: P. Sinkovics, *Jovánovics*, Budapesta, 1985.

Jugendstil (de la germ. *jugend* – tinereţe). Stil artistic definitoriu pentru arta 1900 în Germania, care a primit numele după revista *Jugend*, apărută la München în perioada 1896-1940. Înscriindu-se pe linia dată în Franţa de Art Nouveau*, artiştii germani ai noii orientări cultivă linia curbă, generatoare de motive florale şi efecte decorative. Principalul reprezentant al acestei direcţii artistice este Otto Eckmann, care publică o serie de ilustraţii şi repere grafice în revista *Jugend*, tipice pentru imaginile sinuoase, nervoase, puse în legătură cu începutul de secol. Acest stil rămâne în atenţie o vreme, până la puternica afirmare a spiritului expresionist*, familiar temperamentului german.

Bibliografie: R. Kempton, *Art Nouveau. An Annotated Bibliography*, Los Angeles, 1977; F. Russell (ed.), *Architektur des Jugendstiles*, Stuttgart, 1981; K.-J. Sembach, *Jugendstil*, Köln, 1990.

Jukniu, Danish Riza (n. Shkodra, 1934 – m. Shkodra, 2003). Pictor albanez. În 1959 a absolvit Academia de Arte Plastice din Cracovia. Operele sale au fost prezentate la: Bienala de la Alexandria, 1962, 1964, 1966; „Balcani”, Bucureşti, 1970. Pictează, cu egal interes, portrete, peisaje şi naturi moarte. Principalul mijloc de construire a formelor figurative îl constituie culoarea, dispusă în tonuri de intensităţi diferite. La această modalitate pur picturală artistul adaugă şi unele accente grafice, în special pentru a întări contururile. În tablourile sale, dominate de echilibru şi linişte, se insinuează o vagă undă elegiacă, purtată de rafinatele nuanţe de albastru şi verde.

Junk-art (*junk* – gunoi, resturi, fleacuri). Nume folosit de criticul de artă Lawrence Alloway pentru a desemna acea direcţie a artei americane care în anii 1950, ca reacţie la excesele lirice (vezi *Abstracţie lirică*) ale expresionismului abstract*, introduce în imagine, în mod direct, lucruri din experienţa cotidiană, deşeuri şi infinita ofertă obiectuală a străzii. Astfel de asamblaje (vezi *Colaj*) preiau în fond idei din obiectele ready-made* ale lui Marcel Duchamp* sau din seriile de tablouri „Merz”* ale lui Schwitters* din anii 1910 şi 1920. Arta junk deschide seria de tendinţe realiste din arta americană postbelică, anunţând gesturi artistice ce se vor revendica explicit de la tradiţie, adoptând conceptul de *neodadaism**, ca şi ampla dezvoltare a artei pop*, cu nuanţe specifice în arta funk de pe coasta de vest a Americii. În arta europeană, apelul la obiectul banal, utilizat pentru trimiterile cu implicaţii populare pe care le face în condiţiile societăţii de consum şi totodată pentru capacitatea de

referinţă imediată, s-a concretizat în curente ca nouveau réalisme* şi, parţial, în arte povera*.

K

Kabakov, Ilia Iosifovici (n. Dniepropetrovsk, 1933). Pictor rus. Studiază la Institutul de Artă din Moscova (1951-1957). Lucrează un timp pentru Editura Literatura pentru Copii şi publică desene în diferite ziare şi reviste. De la sfârşitul anilor 1980 îşi împarte existenţa între Paris şi New York. Participă la expoziţiile: „Alternative attuali”, L’Aquila, 1965; „Avangarda rusă astăzi”, Köln, 1970; „Musée Russe en exil”, Montgeron, 1976; „Unofficial Russian Painting”, Institute of Contemporary Art, Londra, 1977; „New Art from Soviet Union”, Cornell University, Ithaca, 1977; „The Red Pavilion”, Bienala de la Veneţia, 1993; „C’est ici que nous vivons / We are living here”, Centre Georges Pompidou, Paris, 1995; „The Artist’s Library”, Tokyo, 1997; „The Life of Flies”, New York, 1997. Evoluând în perioada de formare şi în primii ani de activitate într-un regim totalitar, artistul simte presiunea conceptelor şi a simbolicii oficiale. Din această atmosferă sufocantă el reţine o foarte sugestivă îmbinare între imagine şi cuvânt, pe care o găseşte în panouri publicitare, în grafice de producţie – în toate acele piese, materiale vizuale cu caracter propagandistic prin care se dirijează conştiinţele. Preluarea realistă a acestor inedite instalaţii*, cu texte şi compoziţii figurale „găsite”, dovedeşte în acelaşi timp umor, sarcasm şi disperare. Până la un punct – am

în vedere părţile care evocă peisajul în care sunt plasate instalaţiile publicitare –, tipul său de figuraţie comunică cu modalităţile hiperrealiste* de pe scena artistică a lumii, pentru ca odată cu discursul literal trimiterile la contextul social-politic al ţării sale natale să particularizeze în mod evident compoziţia.

Bibliografie: T. Vischer (ed.), *Ilya Kabakov. Ein Meer von Stimmen*, catalog, Museum für Gegenwartskunst, Basel, 1995; *Ilya Kabakov. Installatons 1983-1995*, catalog, Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris, 1995; Amei Wallach, *Ilya Kabakov: The Man Who Never Threw Anything Away*, New York, 1996; Boris Groys, David A. Ross, Iwona Blaznick, *Ilya Kabakov*, Londra, 1998.

Kalakalas, Giorgios (n. Tyrnavos, Tesalia, 1938). Sculptor grec. A studiat la Şcoala Superioară de Arte Frumoase din Atena (1957-1962). Operele sale au fost prezentate la mai multe ediţii ale expoziţiei „Panelenica” din Atena, ca şi la Bienala de la Chilothei, 1966; Bienala tinerilor artişti de la Paris, 1967, 1969; Bienala de la São Paulo, 1969; Muzeul Rodin, Paris, 1971; Expoziţia internaţională de plastică mică de la Budapesta, 1973. Deşi lucrează şi în bronz, sculptorul preferă marmura. Cioplitul cu dalta – tehnica prin care s-a creat, de-a lungul vremii, inestimabilul patrimoniu al sculpturii greceşti – îi oferă satisfacţia stăpânirii acestui dur material, din care face să se ivească forme solide, armonioase, geometrizate sau cu aluzii figurative (seria de lucrări „Familia” etc.).

Kalamaras, Dimitris (n. Florina, 1924 – m. Atena, 1997). Sculptor grec. Începe să picteze şi să sculpteze fără o pregătire

specială, urmând apoi cursurile Şcolii de Arte Frumoase din Atena (1946-1953), sub îndrumarea pictorului Dimitris Biskinis şi a sculptorului Michalis Tombros. În perioada 1954-1957 studiază la Accademia di Belle Arti din Florenţa, cu Pericle Fazzini, iar între 1958 şi 1961, la Accademia di Belle Arti din Roma, cu Venanzo Crocetti. Participă la Bienala de la Alexandria, 1961; Expoziţia „Panelenica”, 1965; Bienala de la São Paulo, 1979; „Şcoala de Arte Frumoase – 150 de ani”, Atena, 1987; „Alexandru cel Mare în Arta Europeană”, Salonic, 1997, Viena, Londra, 1998. Anii de formaţie la Florenţa şi Roma, importante centre ale culturii antice şi renascentiste, deschise de mai multe decenii spre experienţa artistică modernă, îi oferă şansa de a-şi realiza propria zestre pe care i-au transmis-o ţinuturile natale. Studiile aprofundate după statuia lui Marc Aureliu, după operele lui Donatello şi Verrocchio îl pregătesc pentru viitoarea reprezentare a lui Alexandru cel Mare – simbolică recuperare a dimensiunilor eterne ale Greciei. Sculptorul dă dovadă de deosebită atenţie şi ataşament pentru chipul uman, văzând aici esenţa oricărui act artistic. Între tendinţele vitale ale culturii mediteraneene, lucrările sale – teracote, bronzuri etc. – pun accent pe opţiunile solare şi antropocentriste.

Bibliografie: Dimitris Kalamaras, *Studii, picturi, sculpturi*, album, Atena, 1993.

Kalinowski, Horst Egon (n. Düsseldorf, 1924 – m. Düsseldorf, 2013). Sculptor şi pictor german. Studiază la Academia de Artă din Düsseldorf (1945-1948). Face o călătorie de studii în Italia (1949-1950). La Paris studiază la Academia Grande Chaumière (1950-1952), în atelierul de artă abstractă* al lui Jean Dewasne*.

Din 1968 predă la Academia de Artă din Karlsruhe. Participă la expoziţiile: „Faze”, Bruxelles, 1958; „Eros”, Paris, 1959; „Arta asamblajului”, New York, 1963; Carnegie International, Pittsburgh, 1965. Distincţii: Premiul Carl Einstein, Essen, 1966; Premiul Haus der Kunst, München, 1967. Lucrările sale îmbină adeseori soluţiile picturale cu cele sculpturale. Reunite prin colaj*, suprafeţele colorate şi fragmentele tridimensionale alcătuiesc ansambluri pe deplin coerente. Astfel de opere se înrudesc doar la nivelul exterior cu arta pop*, pentru că în rest ele pun accentul pe valorile emoţionale, pe capacitatea de evocare a unei ambianţe sau chiar a unui peisaj.

Bibliografie: W. Rothe, *Kalinowski Druckgraphik 1961-1971*, Heidelberg, 1971; J. Dewasne, P. Bettencourt, P. Bury, *Kalinowski*, Stuttgart, 1975; *Kalinowski*, Deutsche Ladesmuseum, Offenbach am Main, 2004.

Kanchev, Ivan (n. Gabrovo, 1950). Pictor bulgar. A absolvit Academia de Arte Frumoase din Bucureşti în 1976. A participat la: Olimpiada Artei de la Seul, 1988; Trienala de desen de la Wrocław, 1992; Simpozionul internaţional de la Tescani, România, 1992. Amintirea studiilor corpului uman rămâne o constantă a opţiunilor imagistice ale pictorului. Din siluetele ce îi reţin atenţia nu au mai rămas, după severul filtru aplicat de trecerea timpului, decât trasee grafice, realizate însă cu mijloacele culorii. Aceste pensulaţii se dezvoltă sub imperiul unei evidente nevoi de libertate, ce depăşeşte tendinţele figurative, pentru a dobândi un statut independent în planul comunicării. Fie că păstrează aluziile figurative, fie că se constituie în ansambluri abstracte*, compoziţiile sale vădesc o

puternică predispoziţie expresionistă* (seriile „Compoziţie” şi „Fără titlu”). Culorile sunt de regulă pure şi strălucitoare, colaborând cu sistemul de tuşe şi suprafeţe la obţinerea unei compoziţii dinamice, de intensă acuitate vizuală.

Kandinsky, Wassily (n. Moscova, 1866 – m. Neuilly-sur-Seine, 1944). Pictor rus. Studiază dreptul şi economia politică la Universitatea din Moscova (1886-1893). Integrat unei echipe de cercetări etnografice, în cadrul căreia se ocupă de obiceiurile juridice ale satelor din zona Vologda, descoperă arta populară rusă. În 1895 vizitează o expoziţie a impresioniştilor* francezi la Moscova, care îi trezeşte vocaţia de pictor. Abandonează cariera juridică şi se îndreaptă spre München, unde studiază pictura (1896-1900) cu Anton Ažbe şi cu Franz von Stuck. Fondează în 1901 grupul artistic Falanga şi deschide o Şcoală de Pictură şi Desen (1902). După ce călătoreşte prin Olanda, Tunisia, Italia, Franţa (1906) revine la München şi înfiinţează, împreună cu Jawlensky* şi Kubin*, în 1909, Noua Asociaţie a Artiştilor (Neue Künstlervereinigung). În 1911, Kandinsky şi Marc* pun bazele grupării Der Blaue Reiter*. În acelaşi an publică studiul *Spiritualul în artă* – contribuţie teoretică esenţială la dezvoltarea artei abstracte*. Revenit în ţara natală, desfăşoară în anii de după revoluţia din 1917 o bogată activitate ca organizator şi conducător de muzee. În 1921 înfiinţează Academia de Ştiinţe Artistice din Moscova. În anul următor devine profesor la Bauhaus*, şcoală pe care o urmează de la Weimar la Dessau. Părăseşte Germania din cauza persecuţiilor naziste, stabilindu-se la Paris (1933). Debutează cu picturi figurative, în care caută să pătrundă în misterul lumii invizibile, mister pe care aparenţele obiectelor îl ascund. În

1910, privindu-şi o lucrare răsturnată din întâmplare, are revelaţia mesajului pur al formelor colorate, degajate de convenţiile reprezentării obiectului. În seriile „Improvizaţie” şi „Compoziţii” îşi lasă liberă imaginaţia, fixând, pe pânză sau pe hârtie, tuşe a căror direcţie şi amploare sunt date de emoţiile artistului, şi nu de nevoia de a reproduce aspecte ale realităţii. Primele repere ale acestui „glas al culorilor” le găseşte în simbolurile cromatice din arta populară, a cărei tendinţă de abstractizare face evidentă o situare filosofică în ordinea realului. „În momentele sale de supremă gravitate”, scrie Marcel Brion în *Arta abstractă*, „imaginaţia lui Kandinsky ajunge până la cele mai vechi şi obscure mitologii”. Încă din 1911, Kandinsky formulează în *Spiritualul în artă* principiile de bază ale artei abstracte, plecând de la consideraţii de fond: „Un triunghi acoperit în întregime de galben, un cerc de albastru, un pătrat de verde, apoi un al doilea triunghi acoperit de verde, un cerc de galben, un pătrat de albastru şi aşa mai departe. Acestea reprezintă fiinţe diferite şi acţiuni diferite”. Această transcriere în limbaj pur geometric a „modelelor mentale” se va accentua în anii când artistul lucrează la Bauhaus. Fie că foloseşte elemente geometrice, fie că pune în stare de libertate tuşe şi semne colorate inventate, pictorul rămâne în permanenţă adeptul unui lirism bazat pe impulsurile lăuntrice. În constituirea propriei viziuni (vezi *Abstracţie lirică*), el reţine de la expresionismul* german şi fovismul* francez interesul pentru redarea stării sufleteşti fără să mai apeleze însă la suportul realităţii obiectuale. Sursele discursului plastic sunt plasate definitiv în zona subiectivităţii, pictorul propunându-şi „să soluţioneze problema artei bazate exclusiv pe cerinţe interioare care, în fiecare clipă, răstoarnă ansamblul de reguli

şi de frontiere cunoscute”. Tablourile impun o atmosferă lirică, în care semnele misterioase, aduse la lumină din zestrea sa spirituală – hrănită deopotrivă de depozitele memoriei şi de experienţa cotidiană –, invită la meditaţie. Între semnele ce populează imaginile pictate se identifică uneori hieroglife şi motive decorative şi simbolice* din Rusia Orientală, unde a trăit familia sa. „Cifrul” unor astfel de reprezentări s-a pierdut în timp şi artistul le integrează în desfăşurarea imaginii ca pe declanşatoarele unei stări poetice. În arta lui se află germenii orientărilor abstracte ulterioare. După cum vor absolutiza un aspect sau altul al operei sale – tendinţa spre geometrie, spre semnul fantastic, spre pensulaţia liberă etc. –, artiştii contemporani lui Kandinsky sau imediat după al doilea război mondial dezvoltă direcţii noi: abstracţia geometrică, abstracţia lirică, expresionismul abstract, informalul* etc. (Vezi fasciculul I, planşa 30)

Bibliografie: Wassily Kandinsky, *Über das Geistige in der Kunst*, München, 1911; *Kandinsky*, catalog, Centre Georges Pompidou, Paris, 1984; *Kandinsky*, catalog, vol. I-III, Guggenheim Museum, New York, 1983, 1984, 1985; G. Illetschko, *Kandinsky und Paris*, München, 1997; G. Brucher, *Kandinsky. Wege zur Abstraktion*, München, 1999.

Kanerva, Aimo (n. Lahti, 1909 – m. Helsinki, 1991). Pictor finlandez. Studiază la Institutul de Arte din Helsinki (1931-1934) şi în cadrul Asociaţiei Finlandeze de Artă (1934-1937). Expune la Bienala de la Veneţia, 1960. Adept al tradiţiei, al valorilor din patrimoniul cultural finlandez, se află printre fondatorii grupului Octombrie (1933), al cărui obiectiv era tocmai

încurajarea unei creaţii care să nu se îndatoreze unor modele străine, ci să-şi dobândească identitatea pe baza unei experienţe spirituale specifice. Fie că se referă la legende şi momente din istoria finlandeză, fie că surprinde aspecte ale actualităţii, pictorul se dovedeşte un bun portretist şi creator de atmosferă. Un program precum cel al grupării Octombrie face evidentă o mai amplă mişcare a artiştilor nordici de a se elibera de influenţele Şcolii pariziene (vezi *École de Paris*); va fi urmat şi dezvoltat în anii 1948-1951 de grupul Cobra*, care reuneşte artişti din Copenhaga, Bruxelles şi Amsterdam.

Bibliografie: Soli Sinisala, *Aimo Kanerva*, Helsinki, 1983.

Kaniaris, Vlassis (n. Atena, 1928 – m. Atena, 2011). Pictor grec. După ce studiază medicina la Universitatea din Atena urmează cursurile Şcolii Superioare de Arte Frumoase din acelaşi oraş. Subsumată ca morfologie şi finalitate artei pop*, în care obiectul concret este integrat, pentru a-şi ceda semnificaţiile în cadrul compoziţiei plastice, creaţia sa urmează o direcţie dramatică, colorată de un patetism interior. Conştient de suferinţele îndurate de o lume ameninţată de distrugerile războaielor, de izbucnirea forţelor ilogice, sculptorul integrează în imagine fragmente de sperietori menite să îndepărteze simbolic pericolul. În unele compoziţii, obiectele au sensul sublinierii valorilor poetice ale concretului.

Kantor, Tadeusz (n. Wielopole, 1915 – m. Cracovia, 1990). Artist polonez. A absolvit Academia de Arte Frumoase din Cracovia (1939). Marchează în mod hotărâtor atmosfera spirituală a Cracoviei, legând-o la niveluri profunde de fenomenele

culturale europene: în anii războiului pune bazele unui teatru clandestin (1924-1944); participă la înfiinţarea Grupului din Cracovia, de orientare modernistă (1945) (interzis apoi de autorităţi şi reînfiinţat în 1957, împreună cu Jonasz Stern); cofondator al primei Expoziţii de Artă Modernă (1948); creează Teatrul Cricot 2, în cadrul Galeriei de artă Krzysztofory (1955); profesor la Academia de Artă, unde promovează idei novatoare ce trezesc entuziasmul studenţilor şi protestele autorităţilor. În 1961 predă la Academia de Artă din Hamburg cu Teatr zerowy (Teatrul zero). Participă la expoziţiile: „L'art du vingt-et-unième siècle", Charleroi, 1956; Documenta din Kassel, 1959, 1965, 1985; „Expression d'aujourd'hui", Luneville, 1960; Bienala de la Veneţia, 1960; „The Art of Assemblage", New York, 1961; „L'Art et Théâtre", Baden-Baden, 1965; Bienala de la São Paulo, 1967; „L'Atelier international du théâtre expérimental", Dourdan, 1971. În 1993 s-a organizat un simpozion şi „Zilele Tadeusz Kantor" la Veneţia. Distins cu: Premiul Marzotto pentru asamblaje, 1965; Premiul Rembrandt, Basel, 1978. Într-o activitate diversă – pictură, sculptură, grafică, spectacol de teatru, lucrări teoretice etc. –, Kantor caută de fapt o esenţă a expresiei care depăşeşte tradiţionalele frontiere ale genurilor, integrând în manifestarea sa orice elemente de limbaj ce pot conduce spre profunzimea mesajului. Diversele materiale sunt supuse unei concepţii formale ce împrumută mijloace de la sculptură, în general de la creaţiile artistice cu evoluţie spaţială. Rezultatul voinţei sale integratoare sunt aceste „Obiecte" complexe conţinând deopotrivă materiale şi acţiuni. Atitudinea lui se consumă pe o scară ce merge de la adoraţie la denunţul obiectualismului. De la asceza minimalistă* şi poveristă* (*Realităţi de rangul cel mai de jos*), artistul trece la conceperea

unor ambianţe în care plasează obiecte şi fiinţe imaginare: camera unui poet muribund, o cameră de copil, o sală de şcoală modestă, un cimitir, o sărmană cameră de pictor – „săracă odaie a imaginaţiei” etc. În propriile spectacole teatrale, ca şi în colaborările cu Grotowski, instalează „scena săracă” – un environment* scenografic minimal, în care piesele concrete ale ambianţei scenice sunt tratate ca o instalaţie*. Ideea de mişcare, de spectacol, de lume fictivă, poetică, metafizică*, dislocând rutina cotidiană, stă la baza unor happenings* (*Marele Ambalaj*, Basel,1966; *Găina de apă*, Varşovia, 1966 etc.; *Lista*, Varşovia, 1969; *Lecţia de anatomie*, după Rembrandt, Galeria Foksal, Varşovia, 1969 etc.). Mai mult decât timpuriile experienţe informale*, când sesizăm o apropiere de Wols*, artistul pare să se identifice cu pasionanta dezbatere privitoare la obiectualism şi realism, traversând experienţe conceptuale*, asamblaje (vezi *Colaj*), multipli*, instalaţii, multe dintre acestea fiind legate de spectacol, de performance* (de pildă, *Mecanism de analizare* – instalaţie pentru spectacolul *Nebunul şi călugăriţa*, Cracovia, 1963). La finalul unei opere pe care Wiesław Borowski o apreciază ca pe „o nouă glorificare şi metaforizare a realului”, artistul, „Călătorul etern”, îşi declară implicarea subiectivă, în titlul unei lucrări: „Eu nu voi părăsi niciodată acest tablou”.

Bibliografie: Tadeusz Kantor, *Le Théâtre de la mort*, Lausanne, 1977; Tadeusz Kantor, *Métamorphoses*, Paris, 1982; Wiesław Borowski, *Tadeusz Kantor*, Varşovia, 1982; *Tadeusz Kanto. Ein Reisender – seine Texte und Manifeste*, Institut für moderne Kunst, Nürnberg, 1988; G. Banu, *Kantor, l’artiste à la fin du XXe siècle*, Paris, 1990; K. Pleśniarowicz, *Teatr Śmierci Tadeusza Kantora*, 1990.

Kaprow, Allan (n. Atlantic City, 1927 – m. Encinitas, California, 2006). Artist american. Iniţiator al primelor happenings* şi teoretician al acestui tip de artă. Studiază la Universitatea din New York (1945-1949), la Şcoala Hofmann* (1947-1948) şi la Universitatea Columbia (1950-1952) cu Meyer Schapiro. Studiază de asemenea muzica, sub îndrumarea lui John Cage*. Artist al avangardei, el îşi caută mijloacele de expresie la interferenţa dintre diversele domenii artistice şi la graniţa ambiguă dintre artă şi realitate, artă şi provocare, artă şi nonartă. În 1958 iniţiază primele environments* la New York şi Michigan, galeria de expunere devenind nu un spaţiu de prezentare a operelor de artă, ci mijlocul de comunicare. Din acelaşi an datează primul happening organizat la Colegiul Douglas, urmând numeroase altele la Galeriile Reuben din New York (1959), în Illinois, Miami, Amsterdam, Düsseldorf (împreună cu Beuys*) şi în alte centre americane şi europene. Modalitate artistică complexă, happening-ul constă dintr-o acţiune a artistului sau a grupului de artişti, încercând să antreneze şi participarea publicului la o atitudine exprimată într-un comportament. Happening-ul suprimă interesul pentru producerea unei opere de artă – obiect, înlocuind-o cu acţiunea ca suport al emoţiei estetice (de altfel, o emoţie cu suficiente elemente extraestetice), care devine dominantă în diferite tendinţe: behavior-art; body-art*, performance*, contestation, care (cu adaosuri teoretice) derivă din acest curent. Kaprow e prezent la majoritatea marilor expoziţii de artă americană din ultimele decenii şi la marile expoziţii internaţionale. Antrenează pe majoritatea artiştilor din mişcarea pop-art* în diverse acţiuni de happening (Denis Oppenheim*, Oldenburg*, Dine*, George Segal*).

Bibliografie: Allan Kaprow, *Assemblage, Environments & Happenings*, New York, 1966; *Allan Kaprow: Collagen, Environments, Videos, Broschüren, Geschichten, Happening- und Activity-Dokumente 1956-1986*, catalog, Museum am Ostwall, Dortmund, 1986.

Karas, Hristos (n. Trikala, 1930). Pictor grec. După ce studiază la Academia de Arte Frumoase din Atena (1951-1955), urmează timp de trei ani cursurile de frescă ale Şcolii de Arte Frumoase din Paris. Debutează cu lucrări sub semnul expresionismului*, dar curând se lasă tot mai mult cucerit de „descrierea” exactă a unor aspecte ale realităţii, care ajunge să domine într-o asemenea măsură imaginea, încât aceasta pare să se refere la o lume stranie, tipică viziunii suprarealiste*. În aceste condiţii, tablourile se disting prin claritatea motivului, prin coerenţa elementelor aparente, fapt ce contribuie în cele din urmă la îmbogăţirea încărcăturii lor lirice.

Kask, Jüri (n. Kolga-Jaanis, 1949). Pictor estonian. A studiat la Academia de Arte din Tallinn (1969-1974). Participă la expoziţiile: „Man and Field”, Tallinn, 1974; Trienala de pictură baltică, Vilnius, 1981, 1987; „Structure/Metaphysics”, itinerată în Finlanda şi Suedia, 1989-1991; „Forma Anthropologica”, Tallinn, 1992; „Myth and Abstraction”, Karlsruhe, 1992; „Substance-Unsubstance”, Tallinn, 1993; „Figuration ’96”, Tallinn, 1996; „Abstraction and Abstraction”, Tallinn, 1996. La început face un efort de ordonare a materialului imagistic, dezvăluind esenţa geometrică a lucrărilor. Din suprafeţele geometrizate de culoare sunt eliminate senzaţiile, orice tuşă care ar putea acuza

o anumită sarcină emoţională. Formele rezultate sunt asamblate după legi constructiviste*, păstrându-se principiul desfăşurării în convenţiile bidimensionalităţii. În anii 1980 pictorul simplifică la maximum formele de sorginte geometrică, anexând treptat o serie de sugestii figurative, la graniţa dintre real şi imaginar. Formele suferă o aplatizare radicală, rămânând un amestec de suprafeţe şi contururi tranşante, ceea ce aminteşte de laconismul graficii publicitare şi mai ales de viziunea sintetică a copilului.

Kaskipuro, Pentti (n. Helsinki, 1930 – m. Kauniainen, 2010). Grafician finlandez. Studiază cu Aukusti Tuhka la Academia de Arte Frumoase din Helsinki (absolvent 1952). Participă la: Bienala de la Veneţia, 1964; expoziţii internaţionale de grafică din Lugano, Tokyo, Ljubljana, Cracovia, Florenţa, Frechen, Bremen. Este distins cu: Medalia de aur la Florenţa, 1972; Medalia de aur la Cracovia, 1972; Premiul oraşului Palermo; Medalia Prinţul Eugen, 1974. Profesor de grafică din 1974. În gravurile sale, „citarea” obiectelor din imediata apropiere aminteşte intenţiile artei pop*. Fineţea imprimării, acurateţea formei, lipsa de agitare a fondului duc la o stare poetică în care realitatea este văzută cu un ochi proaspăt, eliberat de clişee rutiniere.

Kassák, Lajos (n. Nové Zámky, 1887 – m. Budapesta, 1967). Pictor şi scriitor maghiar. În tinereţe lucrează ca muncitor şi călătoreşte prin mai multe ţări europene. Apropiindu-se de cercurile progresiste ale intelectualităţii maghiare, începe să scrie, să deseneze, să picteze. Este fondatorul revistelor A *Tett**

(1915) şi *Ma** (1917), care vor juca un rol de seamă în dezvoltarea artei moderne în Ungaria. Refugiat în Austria până în 1926, organizează diverse expoziţii la Viena şi Berlin, continuând redactarea revistei *Ma*. Este autorul a numeroase cărţi de poezie, proză şi eseuri. În pictura sa (ciclul „Arhitectonica tabloului") se arată preocupat de principii matematice, imaginea fiind rezultatul unui asamblaj (vezi *Colaj*) de elemente geometrice. Auster, preferând suprafeţele pătrate sau dreptunghiulare cu foarte mici modificaţii, artistul evoluează în sensul esteticii constructiviste* a grupării olandeze De Stijl*.

Bibliografie: *Lajos Kassák (1887-1967)*, catalog, Galeria Naţională Ungară, Budapesta, 1987.

Katapodis, Spiros (n. Agrinion, 1933 – m. Atena, 1998). Sculptor grec. A studiat la Şcoala Superioară de Arte Frumoase din Atena (1956-1962) sub îndrumarea lui Yannis Pappas. Din 1963, pe baza unei burse, întreprinde în decursul a câţiva ani o cercetare a tradiţiilor artistice greceşti, interesându-se de evoluţia artei preclasice, clasice şi de arta populară. Spre sfârşitul vieţii s-a stabilit la Pallini în Attica. Aluziile la un fond cultural cu o atât de bogată istorie sunt încorporate într-un foarte limpede discurs despre existenţă. Materialul – sculptorul foloseşte în mod preferenţial metalul – este astfel prelucrat încât să-şi piardă rigiditatea şi să capete o maximă putere de a vibra la sensibilitatea artistului. Volumele animate de accente care captează lumina au efecte picturale. Uneori sculpturile apelează la pura expresie spaţială, alteori îşi aliază elementele provenite dintr-o structură mitologică şi literară. Acest din

urmă caz apare mai ales când artistul foloseşte lemnul, material parcă predestinat să convoace încărcături simbolice consacrate în universul etnografic.

Katraki, Vasso (n. Aitoliko, 1914 – m. Atena, 1988). Grafician grec. Studiază la Şcoala Superioară de Arte Frumoase din Atena (1936-1940), cu pictorul Parthenis* şi cu gravorul Yannis Kefallionos. Expoziţii de grup: Expoziţia internaţională de la Cairo, 1947; „Panelenica”, Atena, 1952-1965; Bienala de la São Paulo, 1957; Bienala de la Alexandria, 1958; Bienala de gravură de la Lugano, 1958; Bienala internaţională de la Tokyo, 1960-1968; Bienala de grafică de la Ljubljana, 1961-1977; Bienala de la Veneţia, 1966; „Intergrafik”, Berlin, 1967. Distincţii: Premiul I, Bienala de la Alexandria, 1958; Premiul I, Bienala de la Lugano, 1958; Premiul internaţional pentru litografie Tamaring, Bienala de la Veneţia, 1966; Premiul expoziţiei „Intergrafik”, Berlin, 1967. Efectele de un deosebit rafinament sunt obţinute prin cioplirea directă a desenului pe o piatră specială din Creta. Masele de alb şi negru rezultate în urma imprimării păstrează ceva din accidentele cioplirii, care se înscriu în atmosfera dramatică, tensionată a imaginii. Artista prelucrează cu multă rigoare realitatea care ajunge în raza sa de observaţie. Ceea ce reţine – o sumară figurare a fiinţelor şi obiectelor – are darul de a se menţine într-un neîntrerupt dialog cu realul, făcându-se totodată purtătorul unei trăiri şi stări lirice intense, în imediată legătură cu variate sarcini simbolice.

Kazar, Vasile (n. Sighetu Marmaţiei, 1913 – m. Bucureşti, 1998). Grafician român. Studii libere de artă. Muzeograf la Muzeul de

Artă al României (1948-1951) şi profesor la Institutul „N. Grigorescu” din Bucureşti (începând cu anul 1950). Expune la: Bienala de la Veneţia, 1954, 1965, 1958; „Bianco e nero”, Lugano, 1960; Bienala de la São Paulo, 1963; „Intergrafik”, Berlin, 1967. Este distins în 1962 cu Premiul de Stat. Grafica sa, atât de departe de modalităţi ilustrative sau de exploatare a pitorescului, este înainte de toate expresie, revelare din interior a unui univers cu perspectiva unor intense experienţe spirituale şi afective. El topeşte o diversitate de elemente: propriile trăiri, întâmplări din realitatea imediată, mitologia populară, experienţe culturale etc. Pentru a crea un alfabet expresiv personal (ciclul „Din bestiarul meu”), în compoziţiile sale se manifestă o invenţie continuă, care nu-şi propune să distrugă structuri mitologice constituite, ci doar să asigure o fereastră prin care rezultatele participării la eveniment să poată pătrunde, integrându-se în mod firesc în cadrul respectivei mitologii. Artistul descoperă în fauna fantastică a folclorului (ciclurile „Pielea inorogului jupuit”; „16-17 noiembrie – desene cu inorogul”) acele fiinţe cu o identitate mitologică insuficient fixată, lunecând spre caracterul benefic sau malefic, situate într-un proces care solicită intervenţia umană. Linia adeseori fragmentată, dispusă în unghiuri dramatice, face fuziunea între elanurile expresioniste* şi proiecţiile în imaginar, într-un orizont suprarealist*. La Vadu Izei, în Maramureş, funcţionează Muzeul Vasile Kazar, într-o casă din secolul al XVIII-lea.

Kelly, Ellsworth (n. Newburgh, New York, 1923). Pictor american. A studiat desenul şi pictura la Şcoala de Arte Frumoase din Boston şi la Şcoala de Arte Frumoase din Paris

(1948-1954). În perioada petrecută în Franţa vizitează, printre altele, atelierele lui Brâncuşi*, Vantongerloo*, Arp*, artişti a căror tendinţă spre abstractizarea formei va avea ecou în creaţia sa. Participă la bienalele de la São Paulo (1961) şi Veneţia (1966) etc. Premiul Flora Mayer Witowski al Institutului de Artă din Chicago (1962) şi Premiul Carnegie, Pittsburgh (1964). După un ciclu de „Reliefuri albe” (1950) studiază raporturile cromatice în suprafeţe riguros delimitate (vezi *Hard-edge*) ce amintesc uneori de tehnica decupării şi asamblării hârtiilor colorate, conform unor principii ce ţin de abstracţia* geometrică. De la analiza cuprinzătoare a tonurilor (*Culorile spectrului aranjate din întâmplare*, 1952-1953), artistul trece în 1960 la asocierea unui număr redus de culori, aşezate în mase variabile, realizând ciclul „Panouri”, ce cuprinde lucrări cu titluri-program: *Alb-albastru*, *Roşu-alb*, *Alb-negru*, *Galben-alb*, *Albastru-verde-roşu*, *Albastru-negru-roşu* etc. Artistul menţine convenţia bidimensionalităţii imaginii, deşi în unele dintre compoziţii formele colorate – încorporând ambiguu sugestii ale geometriei şi ale organicului – sunt suspendate în spaţiul deschis, provocând impresia de adâncime.

Bibliografie: Diane Waldman, *Ellsworth Kelly: Drawings, Collages and Prints*, Greenwich, 1971; J. Coplans, *Ellsworth Kelly*, New York, 1973; *Ellsworth Kelly*, catalog, Jeu de Paume, Paris, 1992; Diane Waldman (ed.), *Ellsworth Kelly – Retrospective*, catalog, Solomon R. Guggenheim Museum, New York, 1997.

Kemény, Zoltán (n. Băniţa, Hunedoara, 1907 – m. Zürich, 1965). Sculptor maghiar stabilit în Elveţia. Studiază la Şcoala de Arte

Decorative (1924-1927) şi la Şcoala de Arte Frumoase din Budapesta (1927-1930). Lucrează câţiva ani la Paris ca desenator industrial, arhitect, desenator de modă. Din 1942 se stabileşte la Zürich, unde, în paralel cu munca de desenator de modă, pictează tablouri figurative de inspiraţie folclorică. Participă la expoziţiile: „Arta experimentală”, Amsterdam, 1950; Carnegie International, Pittsburgh, 1958; Documenta din Kassel, 1959; „Arta concretă”, Zürich, 1960; „Actualitatea din 1962”, Berlin, 1962; Bienala de la Veneţia, 1964. Distincţii: Marele Premiu pentru sculptură la Bienala de la Veneţia, 1964. La culorile obişnuite începe să adauge nisip, pilitură de fier, cuie, perle etc., astfel că, după 1949, lucrările sale devin tablouri-reliefuri (ciclul „Grădinarul văzut de prietenii săi”). Elementele metalice, spaţiale câştigă tot mai mult loc, ciclul „Imagini în relief” din 1955 fiind în primul rând o operă de sculptor. Acoperă suprafaţa compoziţiilor sale cu diferite module – puncte, cercuri, cilindri, paralelipipede, mici piese cu suprafaţa şlefuită sau neregulată etc. – într-o ordine pe care i-o dictează starea sufletească. Uneori dispuse pe un sistem echilibrat de verticale şi orizontale, alteori învolburate de energii ascunse, lucrările sale îmbină valorile abstracte* şi concrete*. Ele reflectă în mod diferit lumina şi contribuie la individualizarea spaţiului unde se află.

Bibliografie: Michel Ragon, *Zoltán Kemény*, Neuchâtel, 1960; Carola Giedion-Welcker, *Zoltán Kemény*, St. Gallen, 1968; Gaëtan Picon, Ewald Rathke, *Kemény: Reliefs en métal*, Paris, 1973.

Keserü, Ilona (n. Pécs, 1933). Pictor maghiar. A studiat la Academia de Arte Frumoase din Budapesta (1952-1958).

Participă la expoziţiile: „Premio Gaubbio”, Italia, 1963; „Danuvius”, Bratislava, 1968; Cvadrienala de scenografie, Praga, 1971; Trienala de arte frumoase, New Delhi, 1975; Bienala de grafică, Florenţa, 1976; „Appliques de textile et collages d’usine, Annecy”, Franţa, 1976; Bienala de la Veneţia, 1980; „Ligne/Line”, Pécs, 1981; „New Sensibility”, Budapesta, 1981; „Olympic Games in the Arts”, Seul, 1988; „Kunst Heute in Ungarn”, Sammlung Ludwig, Aachen, 1989; „Kunst Europa-Zeitgenossische Kunst aus Ungarn”, Bremen, 1991; „International Art Fair”, Los Angeles, 1991. Debutează cu pânze dominant abstracte*, în care dinamismul interior se traduce prin aşternerea unor pete şi linii ce păstrează spontaneitatea gestului (vezi *Action painting* şi *Artă informală*). Cu vremea, astfel de impulsuri, ca şi energiile captate prin filtrarea elementelor naturale sunt supuse unei ordini geometrice în care reluarea şi multiplicarea motivului capătă efecte optice*. Tendinţa analitică asigură compoziţiilor sale recente o anumită factură conceptuală* care îi permite să integreze experienţe mai vechi, între care irepresibila izbucnire a tensiunilor vitale.

Keskküla, Ando (n. Pöide, Saaremaa, 1950 – m. Tallinn, 2008). Pictor şi designer estonian. A studiat designul la Academia de Arte din Tallinn (1968-1973) şi s-a specializat la Interdisciplinary Expertise Centre for Computer Graphics, Animation and Multimedia, Groningen (1994). Participă la: Trienala de pictură baltică, Vilnius, 1981; „Begegnung, Kontakte”, Duisburg, 1981, 1985, 1986; „Myth and Abstraction”, Karlsruhe, 1992; „Equilibrum”, 1993; „From Gulag to Glasnost. Nonconformist Art from Soviet Union”, New Jersey, 1995; „Biotopia”, Tallinn, 1995; Baltic Video Festival, Vilnius, 1996;

Bienala de la São Paulo, 1996; „Personal Time”, Varşovia, 1996. A făcut parte din grupul Soup ’69 (împreună cu Lapin* şi Andres Tolts), care caută noi forme de expresie; membrii grupului sunt arestaţi de autorităţi pentru câteva happening-uri*. După primele manifestări în domeniul happening-ului, artistul adoptă o serie de poetici realiste care îl conduc spre asamblajele (vezi *Colaj*) şi compoziţiile de tip pop-art*, care presupun o nemediată luare în posesie a realităţii concrete. Ulterior, foamea de real şi-o satisface în cadrul reprezentării cu procedee fotorealiste (vezi *Hiperrealism*), pentru a încărca apoi, progresiv, imaginea cu variate efecte vizuale. În chip firesc, achiziţiile tehnologice, ale electronicii, îl determină să experimenteze noi mijloace de sondare a realităţii, propunând lucrări de artă video* şi instalaţii* purtătoare de discursuri video.

Kessanlis, Nikos (n. Salonic, 1930 – m. Atena, 2004). Pictor grec. După ce studiază la Academia de Arte Frumoase din Atena lucrează o perioadă la Roma, apoi la Paris. Atras la început de pictura informală*, de aspectele nonreprezentării pe care le aduce arta abstractă*, începe, sub presiunea ambianţei contemporane impregnate de imagini, să introducă în compoziţii aspecte fotografice – ale realităţii concrete – ce alcătuiesc împreună cu proiecţiile sale mentale scene complexe (ciclul „Fantasmagoriile identităţii lui Nikos”).

Kiefer, Anselm (n. Donaueschingen, 1945). Pictor german. După ce se iniţiază în pictură cu Peter Dreher, studiază la Academia de Artă din Karlsruhe, sub îndrumarea lui Horst Antes* (1969),

iar în perioada 1970-1972 la Academia de Artă din Düsseldorf, sub îndrumarea lui Beuys[*]. Participă la expoziţiile: „14 ×14”, Baden-Baden, 1973; Documenta din Kassel, 1977, 1982, 1987; „A New Spirit in Painting”, Londra, 1981; „Westkunst (Western Art)”, Köln, 1981; „Zeitgeist”, Berlin, 1982; „German Twentieth Century Art”, Londra, 1985. Pe fundalul tendinţelor neoexpresioniste[*], artistul se individualizează printr-o pictură ce solidarizează tradiţia romantismului în teme mitologice cu teme ce fac transparente evenimente ale istoriei recente a Germaniei. Dramele perioadei de dictatură şi ale războiului capătă o dimensiune apocaliptică, tablourile prezentându-ne un peisaj sumbru, devastat de foc. Elementele figurative, cu încărcături simbolice, i se par pictorului mult mai potrivite să exprime ororile comportate de „somnul raţiunii” decât oricare dintre mijloacele informalului[*], ale abstracţiei lirice[*] sau deconstrucţiei cu care de altfel mişcarea neoexpresionistă germană angajează o polemică deschisă. În masele de negru, de zgură agresivă răsar, ca semn al efortului raţional, repere obiectualiste, accente de culoare. În cazurile în care recurge la imaginea multimedială, acestei concepţii generale îi sunt subordonate diferitele tehnici şi materiale.

Bibliografie: *Kiefer*, catalog, Bordeaux, 1984; *Anselm Kiefer*, catalog, The Art Institute of Chicago, Philadelphia Museum, 1987; D. Honisch (ed.), *Anselm Kiefer*, catalog, Nationalgalerie Berlin, 1990; R. López-Pedraza, *Anselm Kiefer: The Psychology of „After the Catastrophe”*, New York, 1996; S. Schütz, *Anselm Kiefer. Geschichte als Material*, Köln, 1999.

Kinema Ikon. Grup şi atelier de film experimental şi arte mediatice, fondat în 1970 la Arad de Gheorghe Sabău, Călin Man, Caius Grozav, Judit Angel, Peter Hilgel, Liliana Trandafir, Roxana Cherecheş, Romulus Bucur, Florin Hornoiu, Ioan Ciorbă, Mihai Iacobina. Având preocupări complexe în domeniile artelor plastice, muzicii, literaturii şi fotografiei, grupul experimentează într-o primă perioadă, până în 1989, modalităţile de expresie ale filmului, pentru a aborda apoi problemele interacţiunii dintre diferitele limbaje în artele spectacolului. Aspectele teoretice ale activităţii grupului sunt tratate în revista *Conversaţia* (1990-1994), urmată de *Intermedia*, care nuanţează situaţia artelor alternative (instalaţia[*], performance-ul[*]) şi cele mediatice (video[*], arta la computer[*] etc.). Reprezentanţii grupului participă cu lucrări semnate individual la diferite manifestări: „Ex Oriente Lux”, Bucureşti, 1993; „01.01.01…”, Bucureşti, 1994; „Art Unlimited SRL”, Arad, 1994; „Media culpa”, Bucureşti, 1995; Retrospectivă Kinema Ikon, Centre Beaubourg, Paris, 1995; „Experiment”, Bucureşti, 1996, Cluj-Napoca, 1997.

Kippenberger, Martin (n. Dortmund, 1953 – m. Viena, 1997). Pictor german. În 1972 se înscrie la Academia de Arte Frumoase din Hamburg. În 1978 înfiinţează la Berlin Oficiul Kippenberger. Expoziţii de grup: „Chimeras” (cu Ina Barfuss şi Thomas Wachweger), Hamburg, 1977; „Tendencies ’82”, Ulm, 1982; „Song of Toy” (cu Wilhelm Schürmann), Aachen, 1983; „Truth is Work” (cu Werner Büttner şi Albert Oehlen[*]), Essen, Düsseldorf, 1984; „Berlinart 1961-1987”, New York, 1987; „Abstrakt Tendencies in New German Art”, Santa Monica, 1988; „Object of Thought”, Lund, 1989; „Neue Figuration – Deutsche

Malerei 1960-1988”, Düsseldorf, 1989; „Refigured Painting The German Image”, Toledo, 1989; „About Round – Round About”, Lund, 1990; „Contemporary German Photography”, New York, 1990; „Prints and Multiples”, Santa Monica, 1990; „Camera Works”, Paris, 1990. Cu figuraţie complexă – desprinsă parcă dintr-un jurnal în imagini – şi cu un colorit aprins, încărcat de senzaţii, artistul îmbină elemente din arsenalul neoexpresionismului cu reluări polemice din procedeele artei pop[*]. În fluxul de imagini ce se saturează deopotrivă de obiect şi de emoţiile proprii intervin, cu valoarea unor pauze, construcţii geometrice, uşor corectate de efuziuni lirice, pentru a nu permite excesiva uscare a formei. Când apar, figurile umane cuprind o gamă largă de situaţii existenţiale, de la parodie la viziunea gravă, în bună tradiţie expresionistă[*].

Bibliografie: A. Muthesius, *Martin Kippenberger: Ten Years After*, Köln, 1991; R. Schappert, *Martin Kippenberger. Die Organisation des Scheiterns*, Köln, 1998.

Kiraly, Iosif (n. Timişoara, 1957). Artist român. Studiile începute în 1977-1980 le continuă în 1991-1994 la Institutul de Arhitectură „Ion Mincu” din Bucureşti. Rezidenţe şi granturi oferite de: Kultur Kontakt, Salzburg, 1992; Bosphorus University, Istanbul, 1992; Künstlerhaus Bethanien, Philip Morris Kunstförderung, Berlin, 1995-1996; Akademie „Schloss Solitude”, Stuttgart, 1997-1998; Schloss Plüschow, 1999; Nordic Institute for Contemporary Art, Helsinki, 2000; Light Work, Syracuse, New York, 2001; IASPIS, Stockholm, 2002. Participă la: Bienala de la Veneţia, 1993, 1999; „Europa, Europa”, Bonn, 1994; Bienala de la São Paulo, 1994; „Beyond Belief”, Chicago, „Le

Corps Photographie”, La Filature, Mulhouse, 1996; Ludwig Forum, Aachen, 1997; „After the Wall”, Stockholm, 1999; „La ville, le jardin, la mémoire”, Roma, 2000; „L’Autre moitié de l’Europe”, Paris, 2000; Fotogalerie Wien, 2001. Expune, singur sau cu grupul subREAL*, fotografie, instalaţii* şi performance*. Se dovedeşte a fi un foarte atent comentator al realităţii. Prezenţa sa aduce experienţa observaţiei, plăcerea înregistrării unor detalii care poartă o deosebită semnificaţie. Lumea obiectuală la care face mereu trimitere se dovedeşte inepuizabilă în resurse şi artistul o aduce în prim-plan cu o anumită intenţie polemică, subliniindu-i tocmai valorile neperisabile. (Vezi fasciculul III, planşa 21)

Kirchner, Ernst Ludwig (n. Aschaffenburg, 1880 – Frauenkirch, 1938). Pictor german. Studiază arhitectura la Institutul Politehnic din Dresda (1901-1902; 1904-1905), frecventează Şcoala de Artă „W. Debscitz” şi „Hermann Obist” din München (1903-1904). În 1905, împreună cu Schmidt-Rottluff*, Heckel* şi Fritz Bleyl, colegii săi de studii la Dresda, pune bazele grupului Die Brücke*, la care mai târziu vor adera Nolde*, Pechstein*, Gallen-Kallela*, Van Dongen* ş.a. Se află printre cei care înfiinţează Neue Secession* la Berlin (1910). Face cunoştinţă cu Marc* şi se apropie pentru scurtă vreme de gruparea Der Blaue Reiter* (1912). Fondator, împreună cu Herman Scherer, Paul Camenische şi Albert Mueller, al grupului Red Blue, în Basel (1925-1926). A participat la manifestările grupărilor Die Brücke şi Neue Secession şi la expoziţiile: „Arta în revoltă în Germania 1905-1925”, Londra, 1959; „Pionierii sculpturii moderne”, Londra, 1973; la cele mai de seamă sinteze privitoare la arta

expresionistă[*]. Kirchner este autorul programului teoretic şi practic al grupului Die Brücke, de la începutul avangardei artistice germane. El dezvoltă unele influenţe expresioniste din Munch[*], Van Gogh[*] sau tradiţiile artei germane. Artei academiste îi opune un colorit viu, un desen viguros, o compoziţie dinamică, aptă să înregistreze realitatea observată şi totodată ecoul trezit în universul său lăuntric de această realitate imperioasă, neîndulcită de nici o convenţie. Culorile proaspete, aşezate în raporturi tranşante, subiectele inspirate de experienţa nemijlocită vorbesc despre orientarea spre o artă nouă, conformă cu principiile grupării Die Brücke. După ce se mută la Berlin în 1911, odată cu grupul din Dresda, coloritul său începe să devină mai puţin violent, iar desenul mai simplu, mai puţin agitat. Din 1917 până în 1938, când se sinucide, trăieşte în Elveţia, pictând peisaje montane, ţărani şi păstori, în tablouri pline de lumină, senine, fundamentala sa vocaţie expresionistă ferindu-l însă de orice notă idilică. (Vezi fasciculul I, planşa 45)

Bibliografie: W. Grohmann, *Ernst Ludwig Kirchner*, Londra, 1961; Annemarie Dube-Heynig, *Kirchner: Graphic Work*, München, 1961; Donald E. Gordon, *Ernst Ludwig Kirchner*, München, 1968; K. Gabler, *Ernst Ludwig Kirchner*, Band I: *Zeichnungen, Pastelle, Aquarelle*, Band II: *Dokumente, Fotos, Schriften, Briefe*, Aschaffenburg, 1980.

Klapheck, Konrad (n. Düsseldorf, 1935). Pictor german. Studiază la Academia de Artă din Düsseldorf (1954-1958) cu Bruno Goller. Participă la expoziţiile: „Faze”, Paris, 1962; Documenta din Kassel, 1964-1968; Bienala de la Paris, 1965; „Suprarealismul”, Stockholm, 1970; „Hiperrealism, maeştri

americani şi europeni”, Bruxelles, 1973; „Arta după realitate”, Hanovra, 1974. Obiectele care apar în tablouri – piese de mobilier, organisme mecanice sau electrice etc. – nu au în sine nimic neobişnuit. Impresia de straniu se naşte din actualitatea descripţiei, din spaţiul vid ce le înconjoară. Aşa izolate cum sunt, aceste obiecte par dezvăluite de un joc de lumini scenice care le decupează din ansamblu, împingându-le foarte decis în prim-plan. Procedeul aminteşte de mediile publicitare, dar artistul introduce aici subtila poezie a concretului, o stare poetică ce, provocată de prezenţa imperioasă a unui anumit lucru, cuprinde în mod necesar un plan metafizic (vezi *Pittura metafisica*). Firescul fuziunii dintre planul apropiat şi cel depărtat al reprezentării aduce, încă de la sfârşitul anilor 1960, o notă distinctă în estetica hiperrealismului*.

Bibliografie: José Pierre, *Konrad Klapheck*, Köln, 1970; Werner Schmalenbach, *Klapheck: Objekte zwischen Fetisch und Libido*, Basel, 1976; *Konrad Klapheck*, catalog, Kunsthalle, Hamburg, 1985; *Konrad Klapheck. Peintures et dessins*, catalog, Galerie Lelong, Paris, 1990.

Klasen, Peter (n. Lübeck, 1935). Pictor german. Studiază la Academia de Artă din Berlin (1956-1959) cu Hann Trier şi Hans Jaenisch. În 1950 se mută la Paris. Participă la expoziţiile: „Mitologii cotidiene”, Paris, 1964; Expo ’67, Montréal, 1967; „Bienala desenată şi figuraţia narativă”, Paris, 1967; „De la colaj la asamblaj”, Nürnberg, 1968; „Pop-Art, Noul Realism, Noua Figuraţie”, Knokke-le-Zoute, 1970; „Cu camera, pensula şi spriţpistolul”, Recklinghausen, 1973; „Realism şi realitate”, Darmstadt, 1975; „Arta contemporană şi fotografia”, Arles, 1975. Distincţii: Premiul Franz Roh, München, 1967; Premiul Europa,

Oostende, 1968; Premiul San Michele, Brescia, 1976. Tablourile sale împrumută adeseori minuţia reproducerii fotografice, dar intenţia sa pare mai curând să se desprindă decât să se ataşeze de lucrurile reprezentate. Pictorul respinge saturaţia obiectuală a societăţii de consum, pentru că i se pare de datoria artei să lupte împotriva formării a ceea ce numeşte, într-un text din 1968, „omul condiţionat”. Programul său are o rădăcină în pop-art*, numai că el nu recurge la integrarea în compoziţie a unor fragmente de obiecte, ci preferă să le citeze prin reprezentare, adică prin păstrarea convenţiilor limbajului pictural.

Bibliografie: M. Butor *et al.*, Klasen, *Rétrospective de l’œuvre peint de 1960 à 1987*, Aix-en-Provence, 1987.

Klee, Paul (n. Münchenbuchsee, Berna, 1879 – m. Muralto, Locarno, 1940). Pictor german-elveţian. Studiază la Şcoala de Artă Heinrich Knirr (1898-1900) şi la Academia de Artă din München (1900-1901), în atelierul lui Franz von Stuck. Călătoreşte, însoţit de sculptorul Hermann Haller, în Italia (1901-1902), revenind apoi la Berna (1902-1906), unde studiază anatomia şi cântă în orchestra municipală. Vizitează în 1905 Parisul, dar în *Jurnalul* său nu pomeneşte nimic despre noile orientări artistice şi reprezentanţii lor din capitala Franţei – Matisse*, Picasso* ş.a. Debutează în 1906 cu gravuri la Münchener Secession*, făcând în anii următori cunoştinţă cu Kandinsky*, Macke*, Marc*, Arp*. Participă în 1912 la a doua expoziţie a grupului Der Blaue Reiter*. Ia parte în 1914 la fondarea grupului Münchener Neue Secession (Noua secesiune din München), la care Kandinsky şi Marc nu aderă. Face o călătorie în Tunisia (1914), urmată mai târziu de altele în Sicilia

(1924, 1931), în sudul Italiei (1926), în Egipt (1928-1929), unde este trimis de Societatea Klee, înfiinţată de colecţionarul Otto Ralfs. Călătoriile în spaţiul mediteraneean şi nordul Africii vor avea un ecou deosebit în opera sa, pictorul descoperind austeritatea şi simbolismul caligramelor arabe. Participă la fondarea grupului Der Blaue Vier* (Cei patru albaştri) din Weimar (Klee, Kandinsky, Feininger*, Jawlensky*). Lucrează ca profesor la Bauhaus* (1920-1931), apoi la Academia din Düsseldorf. După ce este destituit părăseşte în scurtă vreme definitiv Germania şi se stabileşte la Berna (1933). În Germania operele îi sunt confiscate, vândute la licitaţie publică, fiind inclus cu 17 lucrări în expoziţia „Arta degenerată”, deschisă în 1937 în diferite oraşe. Este prezent la Bienala de la Veneţia (1948) şi la Bienala de la São Paulo (1953). Asupra viziunii sale îşi pun amprenta rigorile organizării spaţiului, ale plasticităţii formelor, desprinse din programul Şcolii Bauhaus şi duse la extrem în urma contactului cu scrierile şi alfabetele decorative ale Orientului arab, ca şi permanenta tendinţă spre ritmurile muzicale, spre armonia semnelor grafice şi suprafeţelor de culoare. După desenele de tinereţe ce amintesc fantasticul medieval, anunţând apropiatele experienţe suprarealiste* (*Fecioară*, 1903; *Erou cu o aripă*, 1905; ilustraţiile la *Candide* de Voltaire, 1911), artistul începe să studieze natura, prelucrând rodul observaţiilor sale în diverse tablouri (*Hammamet şi moscheea sa*, 1914; *Flori nocturne*, 1918; *Cămilă în peisaj ritmat cu arbori*, 1920; *Peisaj cu păsări galbene*, 1923). Meditaţiile, preocupările filosofice îl fac să caute din ce în ce mai mult chipul lucrurilor dincolo de aparenţe. Este încredinţat că ceea ce este imediat vizibil nu reprezintă întregul adevăr asupra realului. „Lumea în forma sa actuală”, spune Klee într-o

conferinţă ţinută la Jena, în 1924, „nu este singura lume posibilă”. În *Jurnalul* său găsim şi următoarea reflecţie: „Odinioară, oamenii reprezentau lucrurile vizibile de pe pământ, întrucât le iubeau şi le plăcea să le vadă. Dar astăzi, când întregul concert al celor văzute ni s-a relevat, cădem de acord asupra credinţei că ceea ce se vede nu e decât un exemplu izolat în sânul totalităţii universale şi admitem că există o mulţime de alte adevăruri ascunse în cuprinsul lumii”. Misterele pe care îşi propune să le dezvăluie ca pe realităţi ce nu au în fond nimic miraculos îl fac pe Tristan Tzara (vezi *Dada*) să scrie: „În operele lui faci o cură de origine a lumii”. Artistul supune realul unei stilizări care elimină ceea ce este efemer, pentru a păstra structurile durabile. Frunzişul trecător, învelişul ce ascunde osatura lucrurilor sunt îndepărtate, elementele păstrate căpătând supleţea liniei, a formelor geometrice. „Alfabetul” compus din semne create – semne cu aluzii la configuraţia elementelor realităţii, la pictogramele şi convenţiile grafice ale culturii orientale – se desfăşoară pe câmpuri picturale de mare sensibilitate, evoluând la limita abstracţiei* pure. (Vezi fasciculul II, planşa 21)

Bibliografie: Paul Klee, *Tagebücher, 1898-1918* (publicat de Felix Klee), Köln, 1957; J. Glaesemer, *Paul Klee. Handzeichnungen I, II, III*, Berna, 1973, 1974, 1979; C. Lanchner (ed.), *Paul Klee*, New York, 1987; *Paul Klee – Das Schaffen im Todesjahr*, Kunstmuseum, Berna, 1990; *Paul Klee: Catalogue raisonné,* Band 1: *Werke 1883-1912*, Kunstmuseum, Berna, 1998.

Klein, Yves (n. Nisa, 1928 – m. Paris, 1962). Pictor francez. Este tipul artistului de avangardă, exemplar ca mobilitate a demersurilor. Criticul american Harold Rosenberg îl numeşte

„avangardist ritual”. „Foarte inventiv, showman, Klein s-a folosit de artă, de ideile artistice pentru a-şi construi o carieră în pictură şi sculptură la fel de spectaculoasă ca o carieră la Hollywood sau pe Via Veneto.” Cele mai cunoscute lucrări ale sale reprezintă picturi monocrome, sculpturi spongioase şi reliefuri saturate de culoare, în special ca albastru-regal. Într-adevăr, din 1946, panourile sale, până atunci acoperite uniform de o culoare pură oarecare, devin exclusiv albastre, acest albastru intens pe care îl va folosi ca „trademark”. Decorul Operei din Gelsenkirchen e compus din reliefuri de poliester şi burete pe panouri albastre (1959). Din anii 1958-1960 datează *Antropometriile*, picturi realizate cu „pensule vivante”, cu modele vii, tinere nude muiate în albastru şi târâte pe pânza aşternută pe podea, în maniera lui Pollock* – în fond, un mod de a picta care se prezintă ca o acţiune (vezi *Acţionism*). Urmează „Cosmogoniile” (lucrări realizate cu „colaborarea” agenţilor naturali), portretele-mulaj după personaje (cel mai cunoscut fiind *Arman pe fond de aur*, 1962). Încă din 1958 deschisese o expoziţie într-o sală goală, cu pereţii complet goi, anunţând ulterioarele environments*, care transformă expoziţiile de artă în medii de comunicare. Klein însuşi îşi proclama lucrările ca „glume nesărate”, „lucruri de prost-gust”, kitschuri. Există în această frondă continuă, susţinută teoretic, aceeaşi accepţie a distructivului, ca germene al unor noi soluţii artistice pe care îl conţine orice program al curentelor antiartei, de la dadaism* la happening*, body-art* etc.

Bibliografie: *Yves Klein*, catalog, Centre Georges Pompidou, Paris, 1983; Pierre Restany, *Yves Klein: le feu au cœur du vide*, Paris, 1990; Pierre Restany *et al.* (eds.), *Yves Klein*, Oslo, 1997.

Klimo, Alojz (n. Piešťany, 1922 – m. Bratislava, 2000). Pictor slovac. Studiază la Departamentul de desen şi pictură al Universităţii Politehnice din Bratislava cu profesorii M. Schurmann şi G. Mally (1941-1945); în perioada 1945-1948 frecventează Academia de Arte Aplicate din Praga, cu profesorii A. Pelc şi J. Bauch. Participă la: Bienala de la Veneţia, 1958-1960; „Bianco e nero”, Lugano, 1960; „Arte Actuel”, Mexico City, Caracas, 1966; „Ente Internationale”, Bologna, 1967; Trienala de xilografie, Capri, 1967; Expo ’70, Osaka, 1970; Festival de la peinture, Cagnes-sur-Mer, 1970; „Hommage à Kassák”, Budapesta, 1984; Trienala de grafică, Cracovia, 1990; „Diagonale”, Bratislava, 1992. Artistul evoluează ferm încă de la debut pe calea abstracţiei* geometrice. Aplecat cu obstinaţie asupra valorilor umane şi structurilor urbane, el îşi plasează punctul de observaţie în „zborul de pasăre”, reţinând din întregul material vizual perceput un joc mereu reluat de orizontale, verticale şi diagonale, peste care se suprapune un sistem de semne, de amprente, de accente grafice. „Planurile” pe suprafaţa imaginii sunt degajate de orice intenţie descriptivă, ele nereţinând decât direcţionările concrete, identificate în trasee geometrice întretăiate, sau se succedă în ritmuri de linii sau câmpuri cromatice care ţin de o ordine mereu imprevizibilă. Proiecţiile nu ne poartă în aşezări urbane aievea sau în unele lumi posibile, făgăduite de acţiunea forţelor noastre imaginative, ci sunt expresia cea mai directă a unei vocaţii ordonatoare pe care ne-o revelează clipa de meditaţie dăruită de „distanţa” la care îşi plasează observaţia.

Bibliografie: *Alojz Klimo*, monografie, Bratislava, 1995.

Klimt, Gustav (n. Baumgarten, 1862 – m. Viena, 1918). Pictor austriac. Studiază la Şcoala de Arte şi Meserii de pe lângă Muzeul Austriac din Viena cu profesorii F. Laufberger şi J.V. Berger. Evoluează de la academismul uscat, plin de alegorii, cu un limbaj plastic epuizat, sărăcit prin frecventarea unor forme „ideale”, spre o artă în care îmbinarea şocantă a suprafeţelor decorative, abstracte*, opulent ornamentate şi reprezentările umane pline de materialitate şi vitalitate reuşesc să facă viabilă înclinarea spre simbolul filosofic. Primele lucrări realizate pentru Universitatea din Viena – *Medicina, Filosofia, Jurisprudenţa* – sunt încă tulburi, neconvingătoare, ezitând între o concepţie liberă, interpretarea decorativă a peretelui şi rigurozitatea alegoriei. Operele mai târzii (*Judith*, *Sărutul*, *Leda*, seria de „Portrete” dintre anii 1910 şi 1917) înclină evident spre un primat al decorativului, tipic pentru Art Nouveau*, sau, în termenul local, pentru Secession*. Fascinat de frumuseţea şi expresivitatea nudului uman, de elocvenţa materiei vii, el foloseşte contrastul romantic cu spaţiul abstract pentru a-i sublinia condiţia efemeră, fragilă şi dramatică şi reuşeşte, cu un efect incontestabil, să dea glas neliniştii şi melancoliei, ce păstrează elemente simboliste şi anunţă expresionismul* (*Cele trei vârste ale femeii*, *Moartea şi Viaţa*, *Speranţă I*, *Mărul de aur* etc.). Colaborarea cu arhitecţii de la Secession, cu J. Hoffmann* şi K. Moser, contribuţia la expoziţiile din Dresda şi München, activitatea desfăşurată la Bruxelles (mozaicurile de la Palais Stoclet), lucrările realizate pentru Palatul Regal de la Peleş, România, participarea la expoziţiile internaţionale de Art Nouveau la Viena, Roma, la Bienala de la Veneţia etc., colaborările la reviste îi conferă rolul unui purtător de cuvânt al stilului 1900 (vezi *Art Nouveau* şi *Wiener Secession*) şi un

precursor al expresionismului german. (Vezi fasciculul I, planşa 26)

Bibliografie: F. Novotny, J. Dobai, *Gustav Klimt*, Salzburg, 1967; Christian Nebehay, *Gustav Klimt. Sein Leben nach zeitgenössischen Berichten und Quellen*, Viena, 1969; Werner Hofmann, *Gustav Klimt und die Wiener Jahrhundertwende*, Salzburg, 1970; C.E. Schorske, *Gustav Klimt*, New York, 1961, Paris, 1983; G. Néret, *Gustav Klimt*, Köln, 1992.

Kline, Franz (n. Wilkes-Barre, Pennsylvania, 1910 – m. New York, 1962). Pictor american. A studiat la Şcoala de Arte Frumoase de pe lângă Universitatea din Boston (1931-1935) şi la Şcoala de Arte Plastice Heatherley din Londra (1937-1938). Activează în cadrul grupului The Club, ce reunea la începutul anilor 1950 artişti de avangardă. A fost profesor la Colegiul Black Mountain, Carolina de Nord (1952), Institutul Pratt din Brooklyn (1953-1954) şi la Şcoala de Artă a Muzeului din Philadelphia (1954). Laureat al Bienalei de la Veneţia, în 1960. Până în 1945 pictează peisaje şi portrete în stil realist. Formele sunt apoi din ce în ce mai stilizate, până când trimiterile la realitate încetează. După 1950 realizează ample compoziţii, în care sarcina expresivă o preiau liniile negre, groase, trasate liber pe câmpul alb al pânzei. În universul epurat de orice element concret, artistul face să evolueze astfel tuşe prelungi, încărcate de energia gestului, a efortului creator. Rezultă o situaţie dramatică, artistul, închis în singurătate, aşternând în spaţiile necuprinse repere ale zbuciumului său, în spiritul expresionismului abstract*. În ultimii ani, pictorul a revenit la folosirea culorilor, păstrând întreaga atmosferă de tensiune a tablourilor.

Bibliografie: Fielding Dawson, *An Emotional Memoir of Franz Kline*, New York, 1967; *Franz Kline (1910-1962)*, Whitney Museum, New York, 1968; H.F. Gaugh, *Franz Kline: The Color Abstractions*, catalog, The Phillips Collection, Washington, 1979; H. Gaugh, *Franz Kline: The Vital Gesture*, New York, 1985; A. Zevi, *Franz Kline*, Milano, 1987.

Kobro, Katarzyna (n. Moscova, 1898 – m. Łódź, 1951). Sculptor polonez. Adeptă a ideilor constructivismului* rus. În Polonia, unde se stabileşte în 1922 împreună cu soţul său Władysław Strzemiński*, a făcut parte din unele grupări ca Blok (1924), Praesens, a.r. (Artişti revoluţionari) (1930). La început figurative, sculpturile sale devin materializări în spaţiu ale unor tensiuni şi eforturi constructive (ciclul „Compoziţii spaţiale”, 1928-1929). După 1935, artista recurge din nou la unele sugestii din realitatea concretă, creând aşa-numitele opere „biologice”. Privitor la constructivismul său, a scris împreună cu Strzemiński studiul *Compoziţii spaţiale: calculări ale ritmului Timp-Spaţiu* (1931).

Bibliografie: *Katarzyna Kobro*, catalog, Muzeum Sztuki, Łódź, 1999.

Kod. Grup artistic sârb, de orientare conceptuală*, activ la Novi Sad, în perioada aprilie 1970 – februarie 1971. Membrii fondatori ai grupului sunt Branko Andrić, Slavko Bogdanović, Janez Kocijančić, Miroslav Mandić, Mirko Radojičić şi Slobodan Tišma, cărora li s-au alăturat apoi Pedja Vranešević, Bora Ćosić, Kiš-Jovak Ferenc ş.a. Urmărind în mod programat dezinstituţionalizarea artei, scoaterea creaţiei de pe făgaşele

bătătorite ale tradiţiei, artiştii din acest grup din Voivodina se arată interesaţi de genuri diverse – producţie de film, teatru, poezie, land-art*, acţiuni (vezi *Acţionism*), performance* etc. –, de regulă tratate neconvenţional, cu elemente intermediale. Performance-urile au uneori un sens ironic şi polemic. Aşa se întâmplă cu spectacolul oferit sub porticul Bisericii Catolice, în care actantul A (Miroslav Mandić) şi actantul B (Tišma), stând spate la spate, au următoarea discuţie: „Ce văd?”, întreabă primul. „Marea. Dar eu?”, spune al doilea. „Antimarea”, soseşte răspunsul. Pe linia artei conceptuale, Mandić elaborează *Cartea de identificare pentru intrarea în Galeriile Moderne şi accesul permis la opinie în Arta Modernă*. Grupul a participat în 1971 la Bienala Tineretului de la Paris, o manifestare în care s-a produs consacrarea artei conceptuale*. În strânsă legătură cu activitatea grupului KOD, îndată după destrămarea acestuia, la Novi Sad au apărut Grupul E (Ana Raković, Čedomir Drča, Vladimir Kopicl şi Miša Živanović) şi Grupul E KOD, care continuă o vreme aceeaşi orientare. (Vezi fasciculul II, planşa 31)

Bibliografie: Marijan Susovski (ed.), *The New Art Practice in Yugoslavia 1966-1978*, Zagreb, 1978.

Kokoschka, Oskar (n. Pöchlarn, 1886 – m. Montreux, 1980). Pictor şi scriitor austriac. Studiază la Şcoala de Arte şi Meserii din Viena (1905-1909). În paralel lucrează la Wiener Werkstätte (Atelierele Vieneze). În 1908 debutează ca autor dramatic şi ca pictor şi îşi începe lunga serie de portrete, fiind încurajat de arhitectul Alfred Loos*, animatorul Salonului de Artă Modernă din Viena. În 1910, la Berlin, se împrieteneşte cu Herwarth

Walden, directorul revistei *Der Sturm**, pentru care realizează ilustraţii şi coperţi în stilul expresionismului*, ce domina pe atunci viaţa artistică berlineză. După primul război mondial devine profesor la Academia din Dresda (1919-1924). Călătoreşte câţiva ani prin Europa, Orientul Apropiat, Africa de Nord, pictând peisaje panoramice ale locurilor vizitate. Din raţiuni politice, în 1934 emigrează la Praga. În 1937, lucrările sale, fiind considerate „artă degenerată”, sunt scoase din muzeele germane. Emigrează apoi la Londra (1938-1953). Întors în Austria, organizează seminarii artistice de vară la Salzburg (1953-1963), stabilindu-se apoi la Villeneuve, pe malul lacului Geneva. Participă la: Bienala de la Veneţia, 1922, 1948; Carnegie International, Pittsburgh, 1933; „Der Sturm”, Berna, 1944; Documenta din Kassel, 1955. Distincţii: Ordinul Meritului, Germania, 1956; Comandant al Ordinului Britanic, 1959. În portretele şi autoportretele de la începutul activităţii, ca şi din perioada berlineză, se dovedeşte un fin analist al modelului, căruia îi dezvăluie întregul univers sufletesc, în spiritul accepţiei pe care o dădea psihanaliza imaginii plastice (în acelaşi timp, la Viena îşi desfăşoară activitatea întemeietorul psihanalizei, S. Freud). În prima fază, artistul foloseşte ca principal mijloc de expresie linia, tuşa cu caracter grafic, pentru ca apoi să dea mai multă atenţie culorii ce contribuie la atmosfera tensionată a tabloului (peisajele făcute în perioada şederii la Dresda – *Poduri peste Elba la Dresda*, 1923; cele din călătoriile sale – *Amsterdam*, 1925; *Lyon*, 1927; *Louvre*, 1929). Prin forţa cu care sondează realităţile ascunse ale personajelor, prin implicarea afectivă în peisaje, Kokoschka realizează unul dintre dezideratele expresionismului, acela de a face din fiecare lucrare, indiferent de tema tratată, un autoportret.

Bibliografie: Oskar Kokoschka, *Mein Leben*, München, 1971; Ernest Rathenau, *Oskar Kokoschka*, New York, 1971; Smaranda Roşu, *Kokoschka*, Bucureşti, 1976; *Oskar Kokoschka*, catalog, Tate Gallery, Londra, 1986; A. Weidinger (ed.), *Die Thermopylen: Oskar Kokoschka, ein großer Europäer*, catalog, Graphische Sammlung Albertina, Viena, 1998.

Kolář, Jiří (n. Protivín, 1914 – m. Praga, 2002). Pictor şi poet ceh. Autodidact în domeniul artelor plastice. În 1942 a înfiinţat Grupul artistic 42 (numele marchează anul înfiinţării, în fond, situaţia din acel moment a artei şi culturii), din care mai făceau parte pictorii Kamil Lhoták şi Pravoslav Kotik, criticul de artă Jindřich Chalupecký şi poetul Ivan Blatný. În urma semnării Chartei 77, părăseşte în 1979 Cehoslovacia, trăind în exil, până în 1989, când revine în ţara natală. În exil fondează *Revue K*, dedicată artiştilor cehi din exil şi problemelor artei mondiale actuale. Participă la expoziţiile: „Theatre D 37”, Praga, 1937; „Skiptuale Malerei”, Berlin, 1962; „Licht-Bewegung-Farbe”, Nürnberg, 1967; „Von Collage zur Assemblage”, Alpbach, 1968; Bienala de la São Paulo, 1969; Bienala de la Veneţia, 1969; „Akustische Texte – Konkrete Poesie – Visuelle Texte”, Amsterdam, 1970; „Metamorphose de Abject Art en Anti-Art 1910-1970”, Bruxelles, 1971; „Per una collazione della poesia concreta e visuale”, Livorno, 1976; „Schrift und Bild”, Nürnberg, 1976; Documenta din Kassel, 1977. Distins cu: Premiul Bienalei de la São Paulo, 1969; Premiul Jaroslav Seifert, 1991. Debutând ca poet şi traducător (Whitman, Sandburg, Beckett ş.a.), Kolář a fost dintotdeauna interesat de limbajul plastic. În anii 1960, „poetul cuvintelor se metamorfozează în poetul imaginii” (Milena Slavická). El nu apelează de fapt la tehnicile

tradiţionale ale picturii, ci construieşte imagini pe baza unui inventar „prefabricat” – tăieturi din ziare, fotografii, reproduceri de artă, obiecte naturale şi artificiale etc. –, folosind tehnica colajului* şi asamblajului. Neîndepărtându-se de fapt de structurile literare ce l-au consacrat, el urmăreşte în aceste noi abordări să realizeze o „poezie vizuală şi evidentă”.

Bibliografie: Raoul-Jean Moulin, *Jiří Kolář*, Köln, 1968; Angelo Maria Ripellino, *Jiří Kolář. Collages*, Torino, 1976; Milada Motlová (ed.), *Jiří Kolář*, monografie, Praga, 1993.

Kollwitz, Käthe (n. Königsberg, 1867 – m. Moritzburg, 1945). Sculptor şi gravor german. Studiază la Şcoala de Artă pentru Femei, Berlin (1885-1886), cu Karl Stauffer-Bern, în atelierul particular al lui Ludwig Herterich din München (1888-1889), la Academia Julian din Paris (1904). Călătoreşte în Italia (1907-1908). Profesor la Academia Prusacă de Artă, Berlin (1919-1933). Devine cunoscută prin ciclurile de gravuri „Răscoala ţesătorilor” (1897-1898) şi „Războiul ţărănesc” (1902-1908), la care se vor adăuga ciclurile „Războiul” (1922-1923), „Proletarul” (1925), „Moartea” (1934-1937). Încă de la început, lucrările sale, prin contrastele violente dintre alb şi negru, prin tensiunea figurilor, a gesturilor, se înscriu în spiritul expresionismului* german. Influenţele din Munch*, Daumier şi Barlach* sunt repede asimilate, artista având o predispoziţie pentru o artă a expresiei directe a stărilor de spirit. Dramele primului război mondial o marchează decisiv. În 1914 face primele schiţe şi machete pentru un monument funerar dedicat fiului său, Peter, căzut pe front. Rezultatul va fi compoziţia *Părinţii*, aşezată într-un cimitir din Belgia. În acelaşi spirit de acuzare a războiului şi

de evocare a celor căzuţi realizează *Turnul mamelor* (1937) şi *Pietà* (1938). Dezvoltând tradiţiile expresioniste, pe fondul unor evenimente tragice, atât în plan personal, cât şi în planul societăţii, creează o artă militantă, pusă în mod declarat sub semnul umanismului. Concediată de la Academia de Artă din Berlin (unde a condus atelierul de grafică între 1928 şi 1933), artista refuză să părăsească Germania, continuând, în ciuda atacurilor presei oficiale, să lucreze în sensul convingerilor sale.

Bibliografie: Otto Nagel, *Käthe Kollwitz*, Dresda, 1963; Leopold Reidemeister, *Käthe Kollwitz: Das plastische Werk*, Hamburg, 1967; Arthur şi Nina Klein, *Käthe Kollwitz: Life in Art*, New York, 1975; R. Hinz (ed.), *Käthe Kollwitz 1867-1945 – Druckgraphik, Plakate, Zeichnungen*, Berlin, 1980; E. Prelinger (ed.), *Käthe Kollwitz*, catalog, National Gallery of Art, Washington, 1992; *Käthe Kollwitz*, catalog, Käthe Kollwitz Museum, Berlin, 1995.

Kompánek, Vladimír (n. Rajec, 1927 – m. Bratislava, 2011). Sculptor slovac. A urmat cursurile de sculptură din cadrul Institutului Tehnic din Bratislava, sub îndrumarea lui Josef Kostka*. Aderă la grupul artistic Mikuláš Galanda. A deschis mai multe expoziţii în ţară şi în străinătate. Participant la: Bienala de sculptură de la Carrara, 1964; Bienala de la Veneţia, 1964; Bienala internaţională de sculptură mică de la Budapesta, 1971 etc. Din elemente geometrice – piese de metal bine şlefuit – creează ansambluri antropomorfe (*Femeia*, 1970) sau rămâne în limitele construirii unor repere nefigurative, ce se înscriu ca valoare decorativă în spaţiu. În viziunea lui, dominantă este

nevoia de a interveni asupra materialului, de a menţine o stare de creaţie, în tradiţia artei constructiviste*.

Koncealovski, Piotr Petrovici (n. Sloveansk, 1876 – m. Moscova, 1956). Pictor rus. A frecventat Şcoala de Desen din Harkov, cursurile serale ale Institutului de Artă Industrială Stroganov din Moscova sub îndrumarea lui V. Suhov, Academia Julian din Paris (1897-1898), cu J.-P. Laurens şi J.-J. Benjamin-Constant, Academia de Artă din Sankt-Petersburg (1898-1905), cu I. Tvorojnikov, V. Savinski şi G. Zaleman, atelierul lui P. Kovalevski (1907). Întreprinde mai multe călătorii de studii în Germania, Franţa, Italia şi Spania. În 1910 se află printre fondatorii grupării artistice Valetul de caro (vezi *Bubnovîi valet*), care îşi propunea înnoirea artei ruse. Profesor la Atelierele de Artă Liberă (1918-1921) şi la Institutul Superior de Artă şi Tehnică (1926-1929) din Moscova. Începe să picteze sub influenţa lui Cézanne*, fiind atent la stilizarea materialului figurativ şi la raporturile între culori (*Matador*, 1910; *Siena – Piaţa Signoriei*, 1912; *Autoportret*, 1912). Cu naturile moarte şi peisajele realizate prin anii 1920 ajunge la un stil personal, în care rigoarea compoziţională e dublată de un anumit patetism al coloritului. A consacrat un ciclu de tablouri Novgorodului, unul dintre principalele centre ale artei medievale ruseşti.

Bibliografie: T. Semionova, *Koncealovski*, Moscova, 1964; M. Neiman, *Koncealovski*, Moscova, 1967.

Koons, Jeff (Jeffrey) (n. York, Pennsylvania, 1955). Artist american. A fost prezentat în expoziţiile: „Made in Heaven”, Köln, 1991; Retrospective, San Francisco Museum of Modern

Art, Stedelijk Museum, Amsterdam, 1992; Retrospective, Walker Art Center, Minneapolis, Aarhus, 1993; „Puppy”, Museum of Contemporary Art, Sydney, 1995; „Puppy”, Guggenheim Museum şi Bilbao, 1997; Solomon R. Guggenheim, New York, 2000; Musée National d’Art Moderne, Paris, 2001. Un spirit dadaist* îl face să caute imaginea persiflantă a lucrurilor sau a propriei persoane, cum ar fi cele în care se înfăţişează împreună cu staruri porno. De multe ori, cele mai banale jucării sunt supradimensionate şi transpuse în materiale rezistente. Jocul între efemer şi durabil, cu întreaga complexitate de factori adiacenţi, asigură prospeţime şi farmec lucrurilor care altfel ar rămâne cufundate în derizoriu.

Bibliografie: *The Jeff Koons Handbook*, New York, 1992; A. Muthesius (ed.), *Jeff Koons*, Köln, 1993.

Korin, Pavel Dmitrievici (n. Paleh, 1892 – m. Moscova, 1967). Pictor rus. A studiat la Institutul de Pictură, Sculptură şi Arhitectură din Moscova (1912-1916) cu profesorii K.A. Korovin şi S.V. Maliutin. Director al serviciului de restaurări de la Muzeul Puşkin (1932-1959). Figura umană deţine un rol important în opera lui, fie că este vorba despre tablouri cu subiecte istorice, fie că portretizează personalităţi culturale actuale. Construcţia este solidă, vădind o serioasă formaţie academică. Paleta cromatică evoluează de la tonalităţi închise, sobre (*Aleksandr Nevski*, 1942), spre tonalităţi calde, luminate, a căror energie antrenează tot mai mult şi formele plastice (*Portretul lui Martiros Sarian*, 1956; *Portretul lui Renato Guttuso*, 1961).

Bibliografie: G. Kuşnerovskaia, *Pavel Korin*, Leningrad, 1969.

Koroma, Kaarlo (n. Helsinki, 1908 – m. Helsinki, 2000). Pictor finlandez. Absolvent al Şcolii Libere de Artă din oraşul natal. A făcut parte din conducerea unor instituţii ca: Asociaţia Artiştilor din Turku; Asociaţia Pictorilor Finlandezi; Academia de Artă din Helsinki; secţia finlandeză a Asociaţiei de Artă Scandinavă; secţia finlandeză pentru UNESCO etc. Membru al Academiei Tommaso Campanella, al Academiei Leonardo da Vinci etc. În pictura sa, materialul figurativ este subordonat unor rigori geometrizate, care temperează exuberanţa coloritului şi motivelor. Compoziţiile vădesc o plăcere a construcţiei, care se realizează firesc, printr-o dezvoltare organică a suprafeţelor de culoare, până la acoperirea întregului câmp al imaginii. În paralel cu activitatea de pictor şi cea de animator al vieţii artistice, a scris şi câteva studii, printre care *Istoria picturii finlandeze între anii 1864 şi 1964*, *Artişti finlandezi*, *Arta finlandeză după 1950* etc.

Koshimizu, Susumu (n. Uwajima, 1944). Sculptor japonez. A studiat la Şcoala Superioară şi la Colegiul de Artă Tama din Tokyo. A făcut parte din grupul Mono-ha* (Şcoala de obiecte). Deschide mai multe expoziţii personale la Tokyo şi participă la Bienala Tineretului din Paris (1971). Artistul manifestă o permanentă stare de surpriză în faţa celor mai banale bucăţi de material – hârtie, lemn, piatră, metal – pe care le întâlneşte în experienţa cotidiană. În spiritul artei minimale*, el prelucrează materialele, degajându-le de impurităţile ce evocă locul de unde provin, până obţine forme geometrice disciplinate. Aceste forme ce par a avea diferite utilizări practice sunt de fapt lipsite de orice funcţionalitate în afara aceleia presupuse de statutul

lor de obiecte purtătoare de semnificaţii spirituale, de mesaje artistice. (Vezi fasciculul II, planşa 26)

Kostka, Jozef (n. Stupava, 1912 – m. Bratislava, 1996). Sculptor slovac. Se formează în atelierul unchiului său, ceramistul Ferdiš Kostka, şi în şcoli de artă din Brno, Praga şi Paris. Profesor la Institutul de Arte Plastice din Bratislava. Sculptura sa a evoluat de la o concepţie tradiţionalistă spre o viziune nouă, în care se resimt ecouri din arta Europei contemporane. În prima fază a creaţiei sale, sculptorul topeşte elemente folclorice, experienţe ale înaintaşilor, într-un limbaj plastic patronat de Rodin* şi Bourdelle*. Volumele încep apoi să-şi piardă rigoarea şi să-i traducă într-un fel mai proaspăt, mai direct, ideile, figurativul fiind abia sugerat (*În ajun*, 1948; *Capete de războinici*, 1960; *Inundaţie*, 1967; *Femeie şezând*, 1967). În lucrările din ultimii ani, modul de a opera în materialul dur a căpătat din ce în ce mai mult o amprentă personală. Realul există acum sub forma materiei brute, elementare, neorganizate – blocuri masive în care acţiunea sa propune, într-un proces care nu e străin de sugestiile ordinii naturale, structuri care se impregnează vizibil de prezenţa umană (*Avangarda*, 1967; *Don Quijote*, 1969; *Curtea mică*, 1969). Forma nu e căutată în sânul materiei, nu se produce o dezvelire a volumului prin eliminare de material, ci se urmăreşte doar controlul raporturilor spaţiale, prin insinuarea continuă a factorului uman-artistic, ca forţă generică şi posesivă a realităţii.

Kosuth, Joseph (n. Toledo, Ohio, 1945). Artist american. A studiat la Cleveland Art Institute (1963-1964) şi la School of

Visual Arts din New York (1964-1965). În 1970-1972 studiază filosofia şi antropologia la New School for Social Research din New York. În atmosfera intelectuală marcată de lettrism*, debutează cu lucrări care cuprind cuvinte scrise pe sticlă sau realizate din tuburi de neon. Pentru a dezvălui diversele straturi ale realului, alătură obiecte sau situaţii, imaginile lor fotografiate sau pictate, definiţiile respectivelor obiecte şi noţiuni oferite de dicţionare şi enciclopedii (seria „Photostats”). În aceste condiţii, discursul plastic se constituie din elemente ale reflexiei şi ale analizei limbajelor, ceea ce îl conduce spre o abordare conceptuală* a imaginii. Investigaţiile sale vizează în primul rând ambianţa cotidiană, unde îl fascinează depunerile semantice din pancartele publicitare şi obiectele ready-made* (analizează rolul lui Duchamp* în manifestul *Art after Philosophy*, publicat în 1969 în revista *Studio International*). După 1980 creează environments*, infuzie de repere textualiste, în care analizează detalii din tablouri clasice, cu texte şterse din Freud sau din literatura structuraliştilor („Zero and Not”, Musée Saint-Pierre Art Contemporaine, Lyon, 1985).

Bibliografie: Joseph Kosuth, *The Making of Meaning: Selected Writings and Documentation of Investigations on Art since 1965*, Stuttgart, 1981.

Köthe, Fritz (n. Berlin, 1916 – m. Berlin, 2005). Pictor german. Studiază la Şcoala de Grafică din Berlin (1935), Academia de Artă din Leipzig (1936-1938). Din 1939 lucrează grafică pentru agenţii de publicitate şi edituri. Predă la Şcoala Wolf şi Şcoala de Presă Skid din Berlin (1947-1953). Participă la expoziţiile: „Noul realism”, Berlin, 1967; „Figurativul”, Stuttgart, 1967; „Cu

camera, pensula şi şpriţpistolul", Recklinghausen, 1973; „Viaţa şi moartea", Aachen, 1974; „Realism şi realitate", Darmstadt, 1975. Sub aparenţele colajului* fotografic, lucrările sale sunt de fapt sedimentări de imagini, o modalitate de a consemna momente mai vechi sau mai recente din impactul artistului cu realitatea. Depunerile şi implicit regăsirea imaginilor nu au însă un sens arheologic. De cele mai multe ori, sfâşierile aplicate în tabloul-depozit-de-imagini pot să amplifice sensul realului ce cade imediat sub observaţie. Alteori, din varii fragmente se creează o prezentare „monografică" a unui motiv din mitologia cotidiană.

Bibliografie: Wieland Schmied, *Der berliner Maler Fritz Köthe*, Berlin, 1972; H. Ohff, *Fritz Köthe*, Berlin, 1976.

Kovács, Ferenc (n. Kiskunfélegyháza, 1926 – m. Budapesta, 1990). Sculptor maghiar. A studiat la Academia de Arte Plastice din Budapesta (1948-1953) sub îndrumarea profesorilor András Beck şi Sándor Mikus. În perioada 1956-1959 a primit bursa Derkovits. Laureat al Premiului Munkácsy (1955 şi 1961). În 1968 a lucrat în Simpozionul de sculptură de la Prilep, Macedonia. Ciopleşte blocuri de marmură şi granit până ce acestea îşi pierd accidentele naturale de suprafaţă şi încep să capete o identitate nouă, „programată" de sculptor. Monolitice, cu o robusteţe frapantă, volumele sculpturilor sale se află sub presiunea unor energii de un tip special, care împiedică instalarea rigidităţii geometrice (ciclurile „Eroziuni" şi „In memoriam Bartók", 1972) şi face posibilă uneori aluzia figurativă (*Peşte*, 1972; *Scoici*, 1972).

Kowalski, Piotr (n. Liov, 1927 – m. Paris, 2004). Artist francez de origine poloneză. În 1946 părăseşte Polonia, locuind succesiv în Franţa, Brazilia şi Statele Unite. Între 1946 şi 1952 frecventează Massachusetts Institute of Technology, unde studiază matematica (cu Norbert Wiener), arhitectura şi artele vizuale (cu György Kepes). În 1953-1955 colaborează cu Marcel Breuer* la proiectul sediului UNESCO din Paris. Îşi deschide un birou de arhitectură la Paris (1955) şi fondează o societate pentru arhitectură experimentală. În tot acest timp şi în paralel cu creaţia arhitecturală (Pavilionul Saharei, Paris, 1957; proiectele Labirint, 1963 etc.), pictează şi sculptează; realizează decoruri sculpturale pentru spectacole de balet, concepe o serie de environments* etc. Participă la expoziţiile: „Antiproces 3”, Milano, 1961; „Sculptures architecturales et architectures sculptées”, Paris, 1963; „Konst betong” (Arta betonului), Stockholm, 1964, 1965; „Kinetische Kunst (Lumière et mouvement)”, Berna, 1965; „Les Structures gonflables”, Paris, 1968; „Cinetisme, spectacle, environment”, Grenoble, 1968; „New Multiple Art”, Londra, 1970; Documenta din Kassel, 1972; „Informatique, Art, Technologie”, Le Havre, 1972; Bienala de la Veneţia, 1975. Formaţia sa de matematician şi arhitect îl conduce spre experimente vizuale, în care volumul (deopotrivă în arhitectură şi sculptură) este degajat de orice detalii de prisos, pentru a-şi putea revela esenţa expresivă. Această tendinţă minimalistă* se asociază cu dorinţa de a surprinde mişcarea şi lumina, lucrările sale întâlnind preocupările cinetice* ale epocii. Cum anunţă titlul uneia dintre manifestările la care ţine să participe, lucrările sale sunt de fapt sculpturi-arhitecturi, fiecare dintre cele două arte contribuind la crearea unei forme unice, în care exigenţele reprezentării se

contopesc cu cele ale funcţionalităţii. Încrederea sa în posibilităţile artistului de a modela spaţiul, infuzându-l cu elemente raţionale şi afective, vorbeşte despre o nouă dimensiune a artei în actualitate.

Bibliografie: Jean-Christophe Bailly, *Piotr Kowalski*, Paris, 1988.

Kralj, France (n. Zagorica, 1895 – m. Ljubljana, 1960). Pictor sloven. A studiat la Academia de Artă din Viena (1913-1915) cu I. Müllner şi la Academia de Arte Frumoase din Praga (1919-1921) cu V. Bukovac. În 1922, la Ljubljana, se află printre fondatorii Clubului tinerilor (Klub mladih), ce pregăteşte terenul pentru asociaţia Slovenski lik (Imaginea slovenă, 1930), legată de apariţia unei şcoli naţionale de artă. Participă la Bienala de la Veneţia, 1954. Format într-un mediu artistic în care erau în plină afirmare modalităţile expresioniste*, Kralj va adăuga programului său un foarte clar cult pentru formă. Continuând să comunice stările lăuntrice ale artistului, tablourile marchează efortul de a face totodată loc observaţiei realiste. Materialul figurativ este îndrumat pe un făgaş simbolic, atingând zonele socialului şi ale universului religios. Coloritul viu, dialogul dintre lumină şi întuneric, transparenţele neaşteptate ivite în formele obiectuale constituie atributele specifice unei picturi ce unifică drumul dintre valorile expresive şi simbolice. În acelaşi cadru tematic şi stilistic se plasează şi lucrările realizate în trei dimensiuni (ceramică, ipsos, marmură etc.).

Bibliografie: France Kralj, *Moja pot*, Ljubljana, 1934; A. Smrekar, *France Kralj*, catalog, Kostanjević, 1980.

Kratina, Radoslav (n. Brno, 1928 – m. Praga, 1999). Sculptor ceh. A studiat la Institutul de Artă Decorativă din Praga (1952-1957). Devine membru al Clubului Concretist, care promova o formă liberă de constructivism* (în 1968 expune împreună cu grupul în oraşe din Boemia şi în Stuttgart). Creează structuri metalice, transformabile pe baza repetiţiei. Elementul schimbător îl oferă trecerea de la structurile cilindrice la cele conice, de la orizontală la verticală. În plus, extrem de importante sunt sensibilitatea pieselor de metal la diferite propuneri de mişcare. Esenţială este nu reprezentarea – oricare ar fi programul ei –, ci această permanentă stare a mişcării, promisiunea modificării cinetice* pe care artistul o sesizează în lucruri şi în care poate interveni menţinând ordinea abstractă* a compoziţiei.

Bibliografie: *Idea con variazioni*, catalog, Praga, 2000; H. Larvová, *Radoslav Kratina (1928-1999)*, Praga, 2013.

Kregar, Stane (n. Zapuže, 1905 – m. Ljubljana, 1973). Pictor sloven. A studiat teologia la Universitatea din Ljubljana (1925-1930), apoi a urmat cursurile Academiei de Arte Frumoase din Praga (1930-1935) sub îndrumarea lui Max Švabinský. În 1937 aderă la Clubul Nezavisnih (Independenţii) din Ljubljana şi expune cu grupul Tvorba (Formaţia) la Praga. Expoziţii de grup: Clubul Independenţilor, Ljubljana, 1937, 1938; Guggenheim International Award, Paris şi New York, 1956; Bienala mediteraneeană, Alexandria, 1957; Bienala de la São Paulo, 1949; Memorialul „Nadežda Petrović”, Čačak, 1962; „Arta creştină contemporană”, Salzburg, 1966; „Arta din Iugoslavia din preistorie până azi”, Grand Palais, Paris, 1971. A fost distins

cu Premiul Presern, Ljubljana, 1971. Debutul său se produce sub zodia suprarealismului*. La această opţiune au contribuit în bună măsură şi anii petrecuţi în mediul cultural praghez, care cunoştea pe atunci o înfloritoare mişcare artistică de avangardă. Contactul cu experimentele abstracţiei lirice* îl face să renunţe pentru o vreme, la începutul anilor 1950, la figuraţie şi recuzita suprarealistă. Regăsirea filonului narativ-simbolic se face firesc, întrucât acesta ţine de zestrea sa temperamentală. Caracterul abstract, bazat pe un sistem de vocabule plastice organizate după principii geometrice, este păstrat în concepţia vitraliilor destinate unor biserici din Mežica, Dražgoše, Celje, Slovenj Gradec.

Bibliografie: Zoran Kržišnik, Melita Stelè-Možina, *Kregar*, catalog, Moderna Galerija, Ljubljana, 1972.

Kretzschmar, Bernhard (n. Döbeln, 1889 – m. Dresda, 1972). Pictor german. Studiază la Şcoala de Arte şi Meserii din Dresda (1909-1911) şi la Academia de Artă din Dresda (1911-1912) cu Richard Müller. Călătoreşte în Spania şi la Palma de Mallorca (1913). Profesor la Institutul de Arte Frumoase din Dresda (din 1946). Portretele şi autoportretele sale sunt de fiecare dată prilejuri de a pune în dezbatere condiţia umană. Fizionomia dobândeşte în această situaţie calitatea de martor al realităţii spirituale aflate la nivelurile profunde ale personajului. Tuşele sunt de regulă potolite, nu au misiunea de a prelua descărcările energetice, tensiunile interioare – aşa cum se întâmplă în expresionismul* din prima parte a veacului. Cu cât fenomenele de suprafaţă sunt mai puţin acuzate, cu atât se revelează mai adânc, cu mijloace declarat narative, dramele trăite de

personaje. Există o anumită măreţie a atitudinii, a liniştii în care omul înfruntă diverse precarităţi – eroziunea temporală etc. Principiul construcţiei figurative este apărat tocmai pentru a sublinia rezistenţa solemnă a omului.

Bibliografie: *Bernhard Kretzschmar*, catalog, Michael Hasenclever Galerie, München, 1996.

Krypa, Fatmir (n. Gjakova, 1942). Grafician albanez din Kosovo. A absolvit Academia de Arte Aplicate din Belgrad (1968) şi cursul postuniversitar al Academiei de Arte Frumoase din Zagreb (1976). Predă la Academia de Arte din Priştina. Membru în Yugoslav Association of Visual Artists şi United Art Group din New York. Expoziţii de grup: „Lumea în care trăim”, Belgrad, 1973, 1974; Bienala de grafică iugoslavă, New York, 1974; Bienala de la Veneţia, 1976; „Balcani, zonă a păcii”, Bucureşti, 1977; „Salonul artei figurative”, Tokyo, 1978; „Bicentenarul Independenţei”, Pittsburgh, 1978; Expoziţia internaţională de grafică, New York, 1979; International Group „Diversion M ’79”, New York, 1979. Este distins cu Premiul Decembrie, Kosovo, 1980. În chipul cel mai firesc, diversele tehnici ale gravurii se îmbină cu structurile textile, desenul şi fotografia. Montajul fragmentelor de imagini se realizează în limitele procedeelor grafice, mizându-se pe posibilităţile de multiplicare şi de angajare complexă a ambianţei publice. Dialogul susţinut în termenii sensibilităţii actuale este folosit de cele mai multe ori pentru a restaura valori tradiţionale ale ambianţei sale culturale.

Bibliografie: M. Pušić, *Fatmir Krypa*, Priştina, 1980; D. Jović, *Fatmir Krypa*, Novi Sad, 1980.

Kubin, Alfred (n. Litoměřice, 1877 – m. Zwickledt, 1959). Grafician austriac. Studiază la Şcoala de Arte şi Meserii din Salzburg (1891-1892) şi la Academia de Artă „Schmid-Reutte” din München (1898-1901). Vizitează Franţa, Italia (1905) şi Praga (1911). Se alătură grupului Der Blaue Reiter*, fondat de Marc* şi Kandinsky*. Cumpără un mic castel la Zwickledt, unde, cu excepţia unor călătorii şi participări la expoziţii, trăieşte toată viaţa. Participă la: Bienala de la Veneţia, 1952; Bienala de la São Paulo, 1955; „Arta europeană la 1912”, Köln, 1962; „Kandinsky şi prietenii săi”, Londra, 1966; „Arta în Europa în jurul anului 1918”, Strasbourg, 1968; „Pictura şi desenul în secolul XX”, Berlin, 1969. Apărută în izolarea romantică de la Zwickledt, opera sa este un document al dramelor care îi tulbură existenţa (moartea celor dragi etc.), ca şi al nevoii de visare, de evadare într-o lume pe care o populează cu fiinţele produse de bogata sa imaginaţie. Viziunea este panoramică, amplă, în care detaliile, cultivate cu o reală plăcere, sunt distribuite conform unei rafinate concepţii regizorale. În 1903 scrie un roman ilustrat (*Die andere Seite – Cealaltă parte*). Ilustrează de asemenea un mare număr de cărţi ale unor scriitori ca Edgar Allan Poe, Oscar Wilde, Strindberg, Dostoievski ş.a.

Bibliografie: Wielans Schmied, *Alfred Kubin*, Londra, New York, 1969; H. Bisanz, G. Lascault, *Alfred Kubin, dessinateur, écrivain, philosophe*, Paris, 1990; *Alfred Kubin*, catalog, Lenbachhaus München/Hamburger Kunsthalle, 1990-1991.

Kućanski, Boško (n. Krbavica, 1931). Sculptor bosniac. A studiat istoria artei la Facultatea de Filosofie din Belgrad (1956-1959).

În paralel face studii de stomatologie la Facultatea de Medicină din Sarajevo. În 1975 devine profesor la Facultatea de Stomatologie şi la Academia de Arte Frumoase din Sarajevo. Membru al Academiei de Artă şi Ştiinţă din Bosnia şi Herţegovina (1984). Expoziţii de grup: Bienala de plastică mică, Budapesta, 1973; Expoziţia de plastică mică, Gabrovo, 1975; „Collegium artisticum”, Sarajevo, 1976; Bienala de la Veneţia, 1980; Art Expo, New York, 1981, 1982; Bienala de plastică mică, Padova, 1981. A lucrat în simpozioanele de sculptură de la: Ostrožac, Cazin, 1974; Aranđelovac, 1975; Prilep, 1982; Počitelj, 1983; Kostanjevica, 1984; Kikinda, 1985; Podgorica, 1986. Distincţii: Grand Prix, Bienala de plastică mică, Budapesta, 1973; diplomă la Expoziţia de la Plovdiv, 1975. Materialul de origine vegetală – lemn şi fibră textilă – şi modul de prelucrare evocă tradiţiile artei populare. Se remarcă îndeosebi plăcerea cioplirii artizanale şi a invenţiei formale în cadrul unor structuri organice. Desprinse din inventarul prodigios al arhaicei industrii ţărăneşti – supravieţuind peste timp în munţii Bosniei şi Herţegovinei –, formele sculpturale tind spre o pură funcţionalitate spirituală, pătrunsă de poezia şi nostalgia naturalului.

Bibliografie: B. Perić, S. Westermann, *Boško Kućanski*, catalog, Sarajevo, 1983.

Kukrîniksî. Pseudonimul folosit de un grup de trei pictori şi graficieni sovietici care au realizat în comun caricaturi, afişe, ilustraţii de carte, lucrări de pictură cu subiecte istorice sau de actualitate. Din grup fac parte Mihail Kuprianov (1903-1991), Porfiri Krîlov (1902-1990) şi Nikolai Sokolov (1903-2000). Iniţial, în 1922, în cadrul gazetei de perete editate de Atelierele

Superioare de Stat pentru Artă şi Tehnică au apărut semnăturile Krîkup şi Kukrî, reprezentându-i pe primii doi – Kuprianov şi Krîlov; în 1924, semnătura este completată cu Niks (de la Nikolai Sokolov), iar în 1927 cu ceea ce desemnează pluralul. Kukrîniksî publică în numeroase ziare şi reviste (*Pravda*, *Krokodil* etc.) desene satirice, politice. Artiştii din acest grup au realizat în timpul războiului foi volante, afişe, aşa-numitele vitrine TASS; au creat compoziţii cu adresă la realităţile vieţii politice internaţionale postbelice. Ei sunt de asemenea autorii unor decoruri de teatru (*Ploşniţa* de Maiakovski) sau ilustraţii la cărţile unor scriitori ca Demian Bednîi (*Păpuşi bătrâne*), Gorki (*Viaţa lui Klim Samghin*, *Mama*, *Fonia Gordeev*), Cehov (*Doamna cu căţelul*), Gogol (*Suflete moarte*), S.I. Marşak (*Don Quijote*). Cei trei creatori realizează în acelaşi timp şi lucrări individuale, cu care participă la diferite manifestări.

Bibliografie: N. Sokolova, *Kukrîniksî*, Moscova, 1962.

Kukuv den (*La Paştele cailor*; în engleză – *Tomorrow Never Comes*). Grup artistic bulgar activ la Sofia între 1975 şi 1991 şi fondat de Emilia şi Orlin Dvorianov, Lidia şi Mileti Svetoslavov, Ivan şi Iliana Uzunov, Viaceslav Botev, Oleg Gocev şi Viara Grancearova. Apariţia acestui grup este anunţată de înfiinţarea, în 1975, a Cercului Poetic (Poeticeski Krîg), care îi reunea printre alţii pe Viaceslav Botev, Orlin Dvorianov, Maria Hristova, Gheorghi Rupcev, Maria Misanova, Mileti şi Lidia Svetoslavov. În 1977, Cercul Poetic îşi amplifică dezbaterile privind imaginea, statutul artei şi al artistului, atrăgând studenţi de la Academia de Artă, de la Conservatorul şi de la Universitatea din Sofia, devenind un „cerc polemic”, intitulat

Diskusionen. Evoluând pe o astfel de direcţie, membrii grupului Kukuv den propun o serie de experienţe artistice alternative (acţiuni*, performance-uri*, lucru în echipă, filme şi documente video* ale performance-urilor: *Clavis*, 1985-1987; *Ochiul*, 1986-1987; *Doctore, eu am vise colorate*, 1987-1988 etc.). Împreună cu grupul DE (Dinamicina estetizaţia – Estetizare dinamică), format din Orlin Dvorianov şi Dobrin Peicev, editează în 1988 jurnalul *Kukudnevnik*, din care apar 30 de numere cu circuit închis. În 1990, majoritatea artiştilor din grupările Kukuv den şi DE, cărora li se alătură, printre alţii, Dimitar Grozdanov*, Albena Mihailova şi Diana Popova pun bazele asociaţiei Izkustvo v deistvie* (Arta în acţiune), care face trecerea de la o artă *underground* la o artă cu manifestare deschisă, liberă.

Kulisiewicz, Tadeusz (n. Kalisz, 1899 – m. Varşovia, 1988). Grafician polonez. A studiat la Şcoala de Arte Decorative din Poznań (1922-1923), apoi la Academia de Arte Frumoase din Varşovia (1926-1929), unde devine profesor în 1946. În 1926, după ce debutează în cadrul Asociaţiei Artiştilor Graficieni „Ryt", este distins cu: Premiul municipiului Varşovia (1929-1951); Premiul oraşului Cracovia (1929); Premiul oraşului Łódź (1937); Premiul de Stat al Poloniei, Premiul UNESCO la Bienala de la Veneţia, 1954; Premiul I la Bienala de la São Paulo, Medalia de aur a Asociaţiei Artiştilor din Calcutta, Medalia de aur la Expoziţia internaţională de carte de la Leipzig, 1965; Medalia de aur la Bienala de grafică de la Florenţa, 1970. Artistul realizează mai multe desene inspirate de satul Szlembark, ciclul „Ruinele Varşoviei", în 1945, ca şi multe alte cicluri prin care îşi consemnează călătoriile în Italia, România, Mexic, China, India, Brazilia etc. Cu o linie sigură, reţine

esenţialul din spectacolul străzii, al munţilor, al diferitelor monumente arhitectonice. Câmpul alb al hârtiei pe care desenează se acoperă uneori cu pete ample, sumbre şi neliniştite, prin care se vădeşte caracterul expresionist* al creaţiei sale.

Bibliografie: J. Guze, *Tadeusz Kulisiewicz*, Varşovia, 1956.

Kupka, František (n. Opočno, Boemia, 1871 – m. Puteaux, Franţa, 1957). Pictor ceh. Studiază la Academia de Arte Frumoase din Praga cu profesorul Sequens (1888-1892) şi la Şcoala de Arte Frumoase din Viena cu Eisenmenger (1892-1893). În 1894, după o călătorie prin ţările scandinave, ajunge la Paris, unde face studii după natură şi frecventează atelierele de la Academia Tulian şi École des Beaux-Arts din Paris (1897). Distincţii: Medalia de aur la Expoziţia internaţională de la Saint-Louis (SUA), 1904; Membru de Onoare al Societăţii de Artă Manes, Praga, 1919; Crucea Legiunii de Onoare, Paris, 1926. Ilustrează cărţi ale unor scriitori ca Leconte de Lisle, Aristofan, Eschil. În perioada 1910-1912 realizează primele tablouri abstracte*, inspirate de muzică (*Ordonare pe verticală*; *Fuga în roşu şi albastru*; *Colorit cald* etc.). Fiind vecin cu Jacques Villon* la Puteaux, participă la întrunirile şi expoziţiile grupării Section d’Or*. În 1918 este numit profesor la Academia de Arte Frumoase din Praga, ocupându-se în paralel de activitatea tinerilor artişti cehoslovaci bursieri la Paris. Căutându-şi un drum personal – unanim recunoscut mai târziu ca o contribuţie la dezvoltarea artei moderne –, Kupka realizează în 1924 seriile „Diagrame” şi „Arabescuri în vârtej”. Expune totodată la Jeu de Paume o amplă selecţie cu cinci secţiuni intitulate sugestiv:

„Circulare”, „Verticale”, „Verticale şi diagonale”, „Triunghiulare”, „Diagonale”. În 1946, la Praga se înfiinţează Muzeul Kupka. Ajungând pe un drum sinuos, la formula compoziţiilor muzicale din preajma anilor 1912, Kupka va rezista ispitelor unei excesive muzicalităţi (la care va apela în mod exemplar orfismul*), ca şi unei geometrii prea severe, pe care i-ar fi putut-o transmite apropierea de Section d’Or sau neoplasticismul (vezi De Stijl) lui Mondrian*. De la compoziţii de un rafinat lirism (pastelul *Târgul*, 1919), el trece la o sinteză între petele fluide şi petele riguros desenate (*Concentraţie cromatică*; *Irizaţie*; *Discuri negre sincopate*; *Pictură abstractă*; *Jazz-Hot*; *Planuri verticale şi orizontale* – pictate în anii următori). Există la el o nestăvilită forţă lăuntrică, ce se concretizează prin libera fuziune dintre impulsul liric şi efortul cerebral.

Bibliografie: Ludmila Vachtová, *František Kupka: Pioneer of Abstract Art*, New York, Toronto, 1968; Serge Fauchereau, *Kupka*, Paris, 1988, New York, 1989; *František Kupka ou l’invention d’une abstraction*, Musée d’Art Moderne de la Ville de Paris, 1989.

Kuprin, Aleksandr Vasilievici (n. Borisoglebsk, 1880 – m. Moscova, 1960). Pictor rus. Studiază în atelierele lui L. Dmitriev-Kavkazski, în Sankt-Petersburg (1902-1904), Konstantin Iuon* şi I. Dudin, la Moscova (1904-1906), şi la Institutul de Pictură, Sculptură şi Arhitectură din Moscova (1906-1910), sub îndrumarea pictorilor A. Arhipov, K. Korovin, S. Miloradovici şi L. Pasternak. În 1910 ia parte la înfiinţarea grupului Valetul de caro (vezi *Bubnovîi valet*), de orientare cubistă*. Vizitează Italia şi Franţa (1913-1914). Cubismul său nu este împins niciodată

spre limita extremă, unde configuraţia lucrurilor dispare, ci – cum dovedesc în primul rând naturile statice pe care le pictează – se menţine într-o stilizare accentuată a formelor, în care iluzia adâncimii este realizată din închiderea şi deschiderea, din încălzirea şi răcirea tonurilor, dezvoltând, într-un fel propriu, ideile lui Cézanne*. Un loc aparte în creaţia sa îl ocupă peisajele încărcate de poezie realizate în Crimeea (*Plopi*, 1927), precum şi în împrejurimile Moscovei, unde elementele naturii se impun autoritar în imagine (*Baltă îngheţată*, 1947).

Bibliografie: K.S. Kravcenko, *A.V. Kuprin*, Moscova, 1973.

Kustodiev, Boris Mihailovici (n. Astrahan, 1878 – m. Sankt-Petersburg, 1927). Pictor rus. Studiile începute în oraşul natal (1894-1896) le continuă la Academia de Arte Frumoase din Sankt-Petersburg (1896-1903) cu V. Savinski şi Ilia Repin*. În perioada 1904-1905 face o călătorie de studii în Franţa şi Spania. Aderă în 1910 la asociaţia Lumea artei (vezi *Mir iskusstva*). Operele sale au fost prezentate la Bienala de la Veneţia (1924). Sub influenţa orientării grupului de artişti din Mir iskusstva pictorul caută în cultura populară izvoarele revitalizării propriei creaţii. În tablourile sale narează cu fantezie, adunând motive şi simboluri în care tendinţa spre pitoresc se îmbină cu notaţia realistă (*Birt moscovit*, *Păpuşă japoneză*, *Bolşevicul*, 1920; *Venera rusă*, 1926). Panoramele sale prezintă monumente ale arhitecturii tradiţionale ruseşti, aflate într-o deplină unitate cu ambianţa naturală. Pictează de asemenea cicluri dedicate vieţii oraşelor provinciale de dinainte de revoluţie. Umorul cu care comentează diferitele scene şi caractere umane este însoţit, în plan plastic, de o

viziune decorativă ce îi permite o aparentă detaşare faţă de realitatea pe care o reprezintă. (Vezi fasciculul II, planşa 6)

Bibliografie: T. Saviţkaia, *Kustodiev*, Moscova, 1966.

Kuzneţov, Pavel Varfolomeevici (n. Saratov, 1878 – m. Moscova, 1968). Pictor şi grafician rus. A studiat la Şcoala de Artă „Aleksei Bogoliubov” din Saratov (1891-1897), la Institutul de Pictură, Sculptură şi Arhitectură din Moscova (1897-1903), sub îndrumarea lui K. Korovin şi Valentin Serov*, precum şi în unele ateliere particulare din Paris (1905). Membru al asociaţiilor Lumea artei (vezi *Mir iskusstva*), Trandafirul albastru (vezi *Golubaia roza*) şi Patru arte (*Cetîre iskusstva*). În portrete (*Elena Bubetova*, 1922), compoziţii (*Sortarea bumbacului*, 1931) şi naturi statice, artistul dovedeşte o subtilă înţelegere a culorii şi a efectelor pe care le au accentele grafice din alcătuirea figurilor şi lucrurilor. Spaţiul vast al compoziţiilor este văzut într-o perspectivă care îi permite, prin iluzia bidimensionalităţii, să menţină în atenţia privitorului fiecare element al imaginii. Această capacitate de control al unui bogat material figurativ a folosit-o şi într-o serie de decoraţii murale.

Bibliografie: A. Romm, *P.V. Kuzneţov*, Moscova, 1960; M. Alpatov, *P.V. Kuzneţov*, album, Moscova, 1972.

L

Lacasse, Joseph (n. Tournai, 1894 – m. Paris, 1975). Pictor belgian. Ca muncitor într-o carieră de piatră, cercetează stratificările, nervurile şi coloritul natural al pietrei; sub influenţa acestei experienţe realizează între 1910 şi 1911 o serie de pasteluri („Pietre”) care reprezintă o timpurie şi izolată descoperire a limbajului artei abstracte*. Studiază la École des Beaux-Arts din Tournai (1912-1914) şi la Academia Regală de Arte Frumoase din Bruxelles (1919-1920). Imediat după terminarea studiilor de artă, pictorul acordă un interes special mijloacelor de exprimare figurative. În 1931 expune la Galerie L’Équipe din Paris. Participă la expoziţiile: „Trois siècles d’art religieux”, Paris, 1933; Bienala de la São Paulo, 1953-1957; „Serigraphie”, Paris, 1954; Bienala de la Santiago de Chile, 1957. Distincţii: Premiul Carnegie, Pittsburgh, 1954. La începutul anilor 1920, întâlnirile cu Robert Delaunay* şi cu Brâncuşi* (vor fi vecini de atelier, la Paris, în l’Impasse Ronsin) îl fac să adopte din nou exprimarea abstractă. Vechea fascinaţie a rocilor unde formele geometrice sunt irizate de lumină determină păstrarea suprafeţelor largi, adeseori întrepătrunse cu reale efecte decorative. Este de asemenea autorul unor fresce (pentru Expoziţia internaţională de la Paris, 1937) şi mozaicuri din diferite locuri din Franţa, Belgia şi Germania.

Bibliografie: Karl Ringström, *Lacasse. Cubist Period 1910-1915*, Londra, 1962; M. Bilcke, R. Bordier, Meuris, H. Poulaille (ed.), *Joseph Lacasse par lui-même*, Anvers, 1974.

Ladea, Romul (n. Jitin, Caraş-Severin, 1901 – m. Joiţa, Giurgiu, 1970). Sculptor român. După ce a absolvit în 1922 Academia de Arte Frumoase din Bucureşti, clasa lui Paciurea*, între 1923 şi 1925 face o călătorie de studii la Berlin, Budapesta, Viena, Dresda, München şi Paris (unde frecventează Academia Julian şi atelierul lui Brâncuşi*). În creaţia sa se disting în primul rând portretele. Realizate prin modelaj (bronz, pământ ars etc.) sau cioplire (lemn), portretele sunt rodul unui temperament de o robusteţe nedisimulată, comunicând cu mişcarea expresionistă a epocii. Vehemenţa expresiei se manifestă fără a stingheri lirismul pur, căldura ataşamentului pentru cel portretizat (*Tatăl meu, Gheorghe*; *Fraţii*; *Fiul meu, Ion*; *Cap de fetiţă*; *Bătrânul cronicar*; *Lucian Blaga* ş.a.). Preocupările de a întări amintirea personajelor simbolice s-au concretizat într-o serie de monumente (*Şcoala ardeleană*; *Horia, Cloşca şi Crişan*, Cluj, 1966). Realizate în lut, material cu semnificaţii antropologice, nudurile de tinere femei dezvăluie, departe de tensiunile actualităţii, aspecte ale căutărilor în domeniul limbajului sculptural.

Bibliografie: Nicolae Crişan, *Romul Ladea*, Bucureşti, 1968; *Romul Ladea*, album de Ion Miclea, cu o confesiune de Romul Ladea şi un cuvânt înainte de Al. Căprariu, Cluj, 1970.

Laermans, Eugène (n. Molenbeek-Saint-Jean, 1864 – m. Bruxelles, 1940). Pictor belgian. Elev al pictorului Jean Portaels.

Predispoziţia sa temperamentală spre interiorizare îi este accentuată de o boală care îi afectează auzul şi vorbirea. Încă de la debut (1889), lucrările sale anunţă o orientare realistă. Temele sale favorite sunt inspirate din lumea satului, iar modul său de a reuni personajele în ansambluri alegorice, în care detaliul realist dobândeşte o dimensiune fantastică, aminteşte de tradiţiile picturii flamande. Formele sunt pline, viguroase, luminate parcă din interior (*Seară de grevă*, 1894; *Emigranţii*, 1896; *Mortul*, 1904). În obţinerea stării de tensiune a atmosferei tabloului, pictorul mizează nu atât pe crisparea figurilor, cât mai ales pe o dinamică a atitudinilor şi pe contrastele puternice dintre masele de culori ale fondului. Prin intensitatea sentimentului, pictorul se află deopotrivă printre iniţiatorii expresionismului* în arta belgiană modernă.

Bibliografie: *Eugène Laermans*, Bruxelles, 1995.

La Fresnaye, Roger de (n. Le Mans, 1885 – m. Grasse, 1925). Pictor şi sculptor francez. Studiază la Academia Julian, cu Jules Lefebvre şi Tony Robert-Fleury, iar din 1904 la École des Beaux-Arts. În 1908 frecventează atelierele lui Maurice Denis* şi Paul Sérusier*, în cadrul Academiei Ranson. Primele sale peisaje, pictate la Ferté-sous-Jouarre şi Meulan, vădesc cultul pentru plasticitatea şi severitatea compoziţională ale lui Cézanne* şi în egală măsură pentru reprezentările simboliste ale lui Gauguin*. Cu o astfel de experienţă şi opţiune culturală, pictorul se apropie de artiştii de orientare cubistă*, faţă de care se va distinge prin rigoarea cu care comentează date ale realităţii, învăluindu-le într-un abur liric ce le amplifică sensurile (*Embleme*, 1912; *Cucerirea aerului*, 1913; *Viaţa conjugală*, 1913).

Prietenia cu Duchamp-Villon* îl determină să abordeze, cu modalităţile cubiste*, problemele sculpturii (*Tânăra italiană*, 1912). Înrolat în 1914, se îmbolnăveşte grav, ceea ce îl va face să stea prin sanatorii şi să se stingă prematur. În ultimii ani de viaţă realizează o serie de naturi statice şi peisaje – mai ales în acuarelă şi guaşă – în care se produce aceeaşi fuziune dintre geometria formei şi expansiunea liberă, plină de muzicalitate, a culorii. (Vezi fasciculul I, planşa 38)

Bibliografie: Raymond Cogniat, George Waldeman, *Œuvre complète de Roger de La Fresnaye*, Paris, 1950; G. Seligman (ed.), *Roger de La Fresnaye. Avec le catalogue raisonné de l'œvre*, Neuchâtel, 1969; *Roger de La Fresnaye*, catalog, Musée de l'Annonciade, Saint-Tropez, 1983.

Lagar, Celso (n. Ciudad Rodrigo, 1891 – m. Sevilla, 1966). Pictor şi sculptor spaniol. A studiat sculptura la Şcoala de Arte Frumoase din Madrid, după care frecventează mai multe ateliere de pictură la Paris. La început se apropie de gruparea artiştilor cubişti*. Treptat, în opera sa câştigă teren notaţia directă a spectacolului diurn al realităţii. Artistul lasă în izbucnirea lor firească energiile temperamentului său, îndreptându-se spre o artă de o rară francheţe a coloritului şi mişcării. Se afirmă cu lucrări consacrate lumii circului, cu luminile sale orbitoare, cu derularea fastuoasă a scenelor. Acestui univers, ce păstrează promisiunea visării din copilărie, îi rămâne credincios de-a lungul anilor, fie că pictează sau sculptează.

Bibliografie: Narciso Alba, *Celso Lagar, aquel maldito de Montparnasse*, Valladolid, 1992.

Lamr, Aleš (n. Olomouc, 1943). Grafician ceh. A studiat la Institutul de Artă din Brno (1960-1964). A călătorit în Stockholm (1969), Paris (1975, 1980), SUA (1979), Amsterdam (1980). A expus la: Praga, 1969, 1972, 1981; Premiul Juan Miró, 1970, 1971, 1973, 1975, 1978; Cracovia, 1977; Bienala de grafică de la Brno, 1978, 1982; Munster, 1978; Havana, 1979; Utrecht, 1980; Wrocław, 1981. Grafica în culori trăieşte prin luxurianţa motivelor care mimează o faună şi o floră ciudate. La o analiză atentă, toate aceste apariţii ce par să citeze domenii reale aparţin unei specii abstracte*, unui inventar ce nu-şi aflā corespondentul decât în travaliul unei fabulaţii foarte bogate. Coloritul intens, patetic pare şi el să provină din sfera lumii cunoscute, dar în cele din urmă se înscrie în aceeaşi invenţie perpetuă.

Land-art (*earth-art*). Mişcare apărută la sfârşitul anilor 1960 în cadrul preocupărilor pentru ambianţă (vezi şi *Environments*, *Happening*), în care artistul acţionează direct asupra „fizionomiei” unor forme de relief, modificându-le sau populându-le cu repere ale intervenţiei sale. „În esenţă”, scrie Edward Lucie-Smith, „artiştii earth vădesc intenţia de a-şi reafirma unitatea cu natura şi cu forţele naturale”. Numită uneori şi artă ecologică, land-art sau earth-art este o reacţie împotriva artificializării, prin excese tehnologice, a mediului ambiant. În locuri care-şi păstrează încă nealterată naturalitatea – plaje pustii, deşerturile din Nevada şi California, Marile Lacuri din nordul american etc. –, artiştii din această orientare aşază, în scop polemic, semne ale efemerei lor treceri pe acolo. Land-art are un pronunţat caracter social, prin avertismentul împotriva poluării şi distrugerii mediului

natural. Dintre artiştii care au realizat lucrări ce se încadrează în land-art sau earth-art se disting: Robert Smithson, Dennis Oppenheim*, Rafael Ferrer, Walter de Maris, Michael Heizer, Douglas Huebler, Jan Dibbets, Christo* ş.a.

Bibliografie: A. Sonfist (ed.), *Art in the Land: A Critical Anthology of Environmental Art*, New York, 1983; S. Beardsley, *Earthworks and Beyond*, New York, 1989; *Sculpture / Nature*, Bordeaux, 1978.

Lapicque, Charles (n. Theizé, 1898 – m. Orsay, 1988). Pictor francez. În 1928 îşi părăseşte meseria de inginer, începând să facă studii privitoare la percepţia culorilor în cadrul Facultăţii de Ştiinţe, unde devine preparator. Rezultatul acestor studii îl valorifică în plan teoretic (în 1938 redactează o teză de doctorat despre optica ochiului şi viziunea contururilor) şi totodată în planul creaţiei plastice. Fără să cedeze în faţa unor tendinţe abstracte* ce se afirmau cu putere în anii 1940, mai ales după primul război mondial, pictorul găseşte resurse de a se exprima şi de a fi el însuşi în cadrul unor mijloace de reprezentare figurativă. Peisajele sale sunt animate de contraste îndrăzneţe, de linii nervoase, de tonuri intens luminate, aşternute parcă direct din tub. Neliniştea tabloului nu are nimic tenebros, ci este mai curând rodul unui patetism, al unei reacţii exuberante în faţa spectacolului diurn al naturii. Creează în acest fel cicluri consacrate mării, curselor hipice, muzicii, figurilor mitologice. În călătoriile sale se opreşte adeseori asupra unor vestigii din Veneţia, Roma, Grecia.

Bibliografie: Charles Lapicque, *Essais sur l’espace, l’art et la destinée*, cu o prefaţă de Jean Wahl, Paris, 1958; *Charles*

Lapicque, catalogue raisonné de l'œuvre, Paris, 1973; A. Perregaux, *Lapicque*, Neuchâtel, 1983.

Lapin, Leonhard (n. Räpina, 1947). Pictor şi arhitect estonian. A studiat arhitectura la Academia de Arte din Tallinn (1966-1971). Membru fondator, alături de Keskküla* şi Andres Tolts, al grupului Soup '69 influenţat de pop-art* şi happening*. Din 1991 este redactor-şef al revistei de arhitectură *Ehituskunst*, care apare la Tallinn. Participă la expoziţiile: „Progressive Art", Tallinn, 1970; Bienala de la Ljubljana, 1971, 1973, 1975; Concursul „Joan Miró", Barcelona, 1973; „Geometric Art", Tallinn, 1977, 1981, 1978; „Russian Images", Pittsburgh, 1980; „Structure/Metaphysics", itinerată în Finlanda şi Suedia, 1989-1991; „Idea, Space, Material", Tallinn, 1990; „Forma Anthropologica", Tallinn, 1992; „Myth and Abstraction", Tallinn, 1933; „Rationalized Eternity", Vilnius, 1993; Bienala de la São Paulo, 1994; „From Gulag to Glasnost", „Nonconformist Art from Soviet Union", New Jersey, 1995; „Estonia as a Sign", Tallinn, 1996. Participă, de asemenea, la expoziţii consacrate arhitecturii: „International City Instalation", Groningen, 1990; „Functionalist and Neofunctionalism Architecture in Estonia", Helsinki, 1993; „Neofunctionalism Architecture and Constructivist Art", Haga, 1995. Apropierea de programele avangardei ruse din preajma anului 1920 accentuează vocaţia sa naturală pentru experiment, pentru o ecuaţie formală ce cuprinde, la primul nivel, elemente raţionaliste de tip constructivist* şi suprematist*, păstrând în zonele de profunzime o zonă pentru afirmarea impulsurilor emoţionale. Materialul furnizat de experienţa de fiecare zi (cum este cel din perioada primelor manifestări marcate de pop-art*) este atent

prelucrat, degajat de tot ceea ce este incidental şi tranzitoriu, pentru a i se sublinia semnificaţiile. Umorul şi invectiva politică coabitează cu un spirit cartezian ce urmăreşte perfecta funcţionalitate a fiecărui element vizual (seriile „Femeie-Maşină”; „Naraţiuni geometrice”; „Conversaţia Semnelor”). Aceloraşi scopuri le sunt consacrate happening-urile şi instalaţiile* sale.

Laptev, Rumen (n. Sofia, 1957). Pictor bulgar. A absolvit în 1988 Academia de Arte Frumoase din Sofia, unde a studiat sub îndrumarea lui P. Mihailov. În 1996, în urma concursului organizat de Uniunea Artiştilor Bulgari şi Fundaţia Internaţională Kiril şi Metodiu, a câştigat bursa anuală la Cité Internationale des Arts, Paris. În 1991 participă la Salonul de Toamnă, Paris. Pictura sa se ordonează în cicluri („Spaţiu”, „Memoria”, „Basme”, „Joc”, „Dimineaţa” etc.), din nevoia de a epuiza stările care îl încearcă obsesiv. Din plasma cromatică se nasc umbrele unor lucruri pe care artistul le schiţează doar, fără a insista asupra detaliilor. Suprafaţa tabloului este iniţial un teritoriu abstract, un ecran pe care se proiectează avatarurile sensibilităţii sale şi în care jocul fanteziei şi construcţiei improvizate instalează forme împrumutate experienţei sale. Şi în fundal, şi în sumarele construcţii figurative apar adeseori accente puternice, nervoase, de culoare, ce indică o anumită înclinaţie spre discursul expresionist*.

Lardera, Berto (Roberto) (n. La Spezia, 1911 – m. Paris, 1989). Sculptor italian. Studii clasice la Universitatea din Florenţa

(1926-1932). Autodidact ca sculptor şi grafician. Călătoreşte la Paris şi Londra (1929) şi începe să deseneze şi apoi, în 1939, să sculpteze. Publică articole în *Nazione del popolo*, ziar al Comitetului Naţional de Eliberare de sub Fascism, Florenţa (1944-1946). Se stabileşte la Paris (1947). Profesor de sculptură la Academia de Arte Frumoase din Hamburg (1958-1961). Expoziţii de grup: Salon de Mai, Paris, 1948-1960; Bienala de la Veneţia, 1948-1960; Bienala de la São Paulo, 1951; Trienala de la Milano, 1954, 1957; Documenta din Kassel, 1955, 1959, 1964. Distincţii: Cavaler al Legiunii de Onoare, Paris, 1973. Din 1942 îl preocupă „sculpturile în două dimensiuni”, realizate direct în metal, prin traforarea unor plăci de aluminiu, aramă şi fier. Ceea ce îl interesează acum este obţinerea, cu ajutorul formelor aplatizate, a unor ansambluri spaţiale dinamice. După 1948 realizează sculpturi desfăşurate în spaţiu. Cea de-a treia dimensiune o sugerează prin dispunerea în adâncime a plăcilor metalice, prin alăturarea unor piese ce cuprind spaţiul (seriile „Ritmuri eroice”, „Ocazie dramatică”, „Colocviu”, „Întâlnire dramatică”, „Catedrala durerii”). În unele lucrări, păstrând impresia de adâncime, îşi propune să dea o rezolvare decorativă ansamblurilor sculptate, prin plasarea lor în compoziţia plastică a unor pereţi (*Sculptură murală*, 1953; *Ora matinală*, 1955; *Ore şi zile*, 1959). Sculpturile sale vădesc un spirit constructiv*, cu o înclinaţie spre situaţiile grave, dramatice. Inflorescenţa pieselor metalice este rodul unor confruntări dure între energii divergente, într-un atelier metalurgic original, provocator prin declarata ocolire a armoniei şi frumuseţii formale. Piesele metalice se întâlnesc în unghiuri drepte şi ascuţite, suferă eroziuni şi perforaţii, avansează agresive în spaţiu, dar, cu toate acestea, nu sunt

înfricoşătoare, ci mai curând surprinzătoare prin ritmuri şi constituţii sustrase oricărei aluzii la organismele mecanice cunoscute.

Bibliografie: Michel Seuphor, *Berto Lardera*, Neuchâtel, 1960; Ionel Jianou, Marcel Brion, *Berto Lardera*, Paris, 1968; Guy Robert, *Syntaxe Pour Lardera*, Montréal, 1969; H. Seiler, *Berto Lardera*, Hanovra, 1971.

Larionov, Mihail Fiodorovici (n. Tiraspol, 1881 – m. Fontenay-aux-Roses, 1964). Pictor rus. Studiază la Şcoala de Pictură şi Arhitectură din Moscova (1898-1908), unde este coleg cu Natalia Goncearova*, viitoarea sa soţie. Influenţat la început de maeştrii săi Valentin Serov* şi Isaak Levitan*, pictează o serie de tablouri în manieră impresionistă*. În 1907, împreună cu Goncearova, Sarian*, Kuzneţov* şi Iakulov formează grupul Golubaia roza* (Trandafirul albastru). Larionov pictează acum în stil neoprimitiv, amintind de pictura populară rusească. În 1910, împreună cu David şi Vladimir Burliuk, organizează la Moscova expoziţia Valetul de caro (vezi *Bubnovîi valet*), la care participă şi Gleizes*, Le Fauconnier, Lhote*, Malevici* şi Kandinsky*. În acelaşi an, Larionov deschide, la Studio Kraff, prima expoziţie raionistă* (de la *rayon* – rază, în franceză), punând bazele acestei mişcări artistice (1910-1914), la care va lua parte şi Goncearova. *Manifestul raionismului*, scris de Larionov în 1912, apare anul următor, cu prilejul unei mari expoziţii intitulate „Ţinta” (după titlul revistei în care apare textul lui Larionov). Dezvoltând unele modalităţi din cubism*, futurism* şi orfism*, pictorul elimină treptat imaginea obiectului pentru a păstra razele de lumină pe care acesta le reflectă. Din razele astfel

reţinute, el construieşte o imagine dinamică în care structurile cristaline ale luminii se întrepătrund. În 1914 îl însoţeşte pe Diaghilev în Franţa, începând să lucreze decoruri, costume etc. pentru baletele ruse*. La începutul primului război mondial se întoarce, odată cu mai mulţi artişti ruşi de avangardă, în Rusia. Rănit, este demobilizat şi, în 1915, pleacă din nou în Franţa, unde se stabileşte. Din acest moment – care marchează şi sfârşitul raionismului –, pictorul se consacră plasticii de spectacol, colaborând cu Natalia Goncearova la realizarea decorurilor pentru balete ruse sau pentru Opera din Paris. În această privinţă are şi unele contribuţii teoretice (*L'Art décoratif théâtral moderne*, 1919). Opera sa picturală este prezentată în 1960 la Bienala de la Veneţia şi în expoziţia „Sursele secolului XX", deschisă la Muzeul de Artă Modernă din Paris.

Bibliografie: M. Larionov, *Une Avant-garde explosive* (antologie de texte), Lausanne, 1978; Waldemar George, *Larionov*, Paris, 1966; *Mikhail Larionov, la voie vers l'abstraction*, catalog, Frankfurt, 1987; E. Kovtun, *Mikhail Larionov*, Londra, 1997.

Laurens, Henri (n. Paris, 1885 – m. Paris, 1954). Sculptor francez. Lucrează de tânăr într-un atelier de decoraţiuni şi pe diverse şantiere ca cioplitor în piatră. Urmează cursuri de desen cu Père Perrin. Contactul cu reprezentanţii mişcării cubiste* (din 1911 datează prietenia sa cu Braque*) dă un suport teoretic talentului viguros şi fecund, dublat de o solidă cunoaştere a meşteşugului, a materialelor şi uneltelor. Execută în această perioadă o serie de colaje* şi sculpturi în metal şi lemn. Cucerit de principiile cubiste, construieşte cu o logică geometrică evidentă, în care răzbate o anumită senzualitate,

vocaţia formei ample şi curbe (*Chip*, 1917; *Cap*, 1918). În unele cazuri, prin culoarea aplicată pe lucrări încearcă să confere sculpturilor un plus de convenţionalitate şi de izolare în spaţiu (*Compoziţie în tablă de oţel, în roşu şi negru*, 1914; *Omul cu clarinet*, 1919). Anii experienţelor cubiste, contactul cu baletele ruse* ale lui Diaghilev (pentru care realizează în 1924 decorurile la spectacolul *Trenul albastru*) îi deschid perspective teoretice pe care reuşeşte să le integreze unui demers dominat tot mai mult de adevăratul său temperament. Din 1926 asistăm la un proces de eliberare de canoanele cubiste, forma devenind fluidă, aluzia organică devenind mai clară, plasticitatea monumentală a lucrărilor derivând din armonia formei umane riguros simplificate. Geometria devine implicită formelor antrenate pe traiectoria curbelor ample. Departe de a încerca să izoleze sculptura din contextul spaţial, artistul recurge la posibilităţi multiple de a stabili un dialog între spaţiu şi volume (prin utilizarea unor goluri active sau prin inserarea unor accidente de textură în suprafaţa polisată), ca în *Micul Amphion*, 1952, *Femeia-floare*, 1942, seriile de „Sirene” şi nuduri alegorice (*Toamna*; *Pământul şi marea*; *Viaţa şi Moartea*). Forma devine din ce în ce mai liberă, mai senzuală în creşterea volumelor rotunde, a maselor fluide. În 1950, pictorul Matisse* împarte cu el Premiul Bienalei de la Veneţia (premiu ce-i fusese refuzat). În 1953 obţine Marele Premiu al Bienalei de la São Paulo.

Bibliografie: C. Goldscheider, *Laurens*, New York, 1959; *Henri Laurens. Le cubisme, Constructions et papiers collés*, catalog, Musée National d’Art Moderne, Paris, 1985; *Henri Laurens. Rétrospective*, catalog, Musée d’Art Moderne de la Commune Urbane de Lille, Villeneuve d’Asq, Paris, 1992.

Lavrenov, Tzanko (n. Plovdiv, 1896 – m. Sofia, 1978). Pictor bulgar. După ce frecventează o şcoală particulară de pictură la Viena (1921-1922) debutează la Salonul Asociaţiei Artiştilor din sudul Bulgariei, la Plovdiv, în 1923. Face călătorii de studii în Italia (1925), Grecia (1935-1936) etc. În 1928-1929 lucrează ca gravor la Imprimeriile de Stat din Sofia. Este distins cu Marele Premiu al Expoziţiei internaţionale de la Paris, 1937. Precizia desenului, acuitatea observaţiei detaliului, fineţea construcţiei, amintind activitatea sa de gravor, sunt puse în slujba unui spirit narativ, fascinat de scene panoramice. Clădirile pline de pitoresc ale vechiului Plovdiv, zidurile mănăstirii Rila, atâtea alte vestigii ale trecutului culturii bulgăreşti sunt aduse în tablouri de o fastuoasă amploare, cu accente colorate şi grafice de o rară prospeţime. Cu aceeaşi vervă a naraţiunii şi coloritului, artistul reţine şi aspecte ale Bulgariei contemporane, precum şi din călătoriile pe care le întreprinde în alte arii culturale.

Bibliografie: Boris Delcev, *Tzanko Lavrenov*, Sofia, 1968; Ionka Koţeva, *Tzanko Lavrenov*, Sofia, 1972.

Le Corbusier (Charles-Édouard Jeanneret-Gris) (n. La Chaux-de-Fonds, 1887 – m. Roquebrune-Cap-Martin, 1965). Arhitect francez de origine elveţiană. În 1907 face cunoştinţă cu Josef Hoffmann*, la Viena, şi cu Tony Garnier*, la Lyon. Lucrează o vreme (1908-1909) în atelierul arhitectului Auguste Perret. În 1910 lucrează la Berlin cu Behrens*, Gropius* şi Mies van der Rohe*. Face un lung voiaj în răsăritul Europei – unde, printre altele, vizitează Grecia, România, Turcia, Bulgaria, Serbia –, apoi, în 1919, se stabileşte la Paris. Contribuie la fondarea

revistei *L'Esprit Nouveau*, unde, în primul număr (1920), publică un articol pe care îl semnează, adoptând din momentul respectiv acest nume, Le Corbusier. Vor urma numeroase articole, cărţi (în 1923 editează *Spre arhitectură*), conferinţe consacrate promovării unei concepţii moderne în arhitectură şi urbanism. De la început se declară adeptul unui funcţionalism întemeiat pe studierea materialelor şi atribuţiilor diferitelor compartimente ale clădirii. În spiritul rigorii formale a cubismului*, al tendinţelor puriste din epocă (vezi *De Stijl*), este partizanul volumului geometric, al unghiului drept (vezi *International Style*). „Senzaţia primordială”, scria el în 1925, „este senzaţia gravitaţiei, care se traduce în limbaj plastic prin verticală; semnul de sprijin este orizontala; simţul nostru optic şi ideile sociale sunt organizate conform acestui sistem perpendicular… Purismul este înainte de toate o tehnică, adică o gramatică generală a sensibilităţii, o sintaxă a asociaţiilor de forme şi culori; această sintaxă de senzaţii fiziologice este completată de o gramatică şi o sintaxă a asociaţiilor de sensibilitate şi de idei provocate prin mijloacele plastice”. Cu astfel de convingeri, Le Corbusier – care şi-a păstrat toată viaţa obiceiul de a picta – introduce în compoziţia arhitectonică elemente raţionale, derivate dintr-o vocaţie ordonatoare, de tip cartezian, dar păstrează interesul pentru culoare şi plastica volumului, care îi vor oferi, după decenii de severă supunere la principiile funcţionalităţii, soluţii pentru individualizarea operelor sale, pentru scoaterea lor din monotonia geometrismului (cum va fi cazul bisericii Notre-Dame du Haut din Ronchamp, 1952). În paralel cu primele lucrări destinate unor locuinţe individuale (Vila Vancresson, 1922; Vila Stein, Garches, 1927; apartamentele de tip duplex la Weissenhof,

Stuttgart, 1927; Vila Savoya, Poissy, 1929; Pavilionul Elveţiei – în colaborare cu Pierre Jeanneret – în centrul universitar parizian, 1930; Azilul Armée du Salut, Paris, 1930) imaginează vaste ansambluri urbanistice, care vor rămâne în faza de proiecte (oraşul contemporan de 3 milioane de locuitori, 1922; cele „7 planuri pentru Alger”, 1931; planul „Voisin” pentru restructurarea Parisului, 1932 etc.). În 1936 este chemat să supervizeze planurile întocmite de Lucio Costa şi Oscar Niemeyer* pentru clădirea Ministerului Educaţiei Naţionale din Rio de Janeiro. Le Corbusier mai realizează, între altele: proiectul pentru Palatul Sovietelor, Moscova (1931); ansamblul de locuinţe „de mărime conformă” la Marsilia (1947-1952); planurile oraşului Chandigarh (1950-1956) şi Muzeul Cunoaşterii din Ahmedabad, India (1956); Muzeul de Artă Modernă Occidentală, Tokyo (1957); Centrul Carpenter pentru Arte Vizuale, Universitatea Harvard, Massachusetts (1957) etc. De asemenea, a făcut parte din colectivul de nouă arhitecţi (între care Oscar Niemeyer) care a proiectat Palatul ONU din New York, lucrare numită adeseori „zgârie-norul lui Le Corbusier” (1947).

Bibliografie: Le Corbusier, *Œuvre complète, 1950-1957*, Zürich, 1959; Le Corbusier, *Mon Œuvre*, Paris, 1960; A.H. Brooks, *Le Corbusier*, Princeton, 1987; *L’Esprit nouveau, Le Corbusier et l’industrie, 1920-1925*, catalog, Musée National de l’Art Moderne, Paris, 1988; H. Gadient (ed.), *Le Corbusier: Maler, Zeichner, Plastiker, Poet*, Zürich, 1988.

Leck, Bart van der (n. Utrecht, 1876 – m. Blaricum, 1958). Pictor olandez. După ce îşi face ucenicia în diverse ateliere de vitralii (1891-1899), frecventează Şcoala de Arte şi Meserii (1900-1904)

şi cursurile Academiei de Arte Frumoase din Amsterdam (1901-1904) cu August Allebé. Expune la „The Stijl Painters”, New York, 1951; De Stijl, New York, 1952; Bienala de la São Paulo, 1953; De Stijl, Roma, 1960. Debutează cu tablouri de factură realistă în care se simte admiraţia pentru impresioniştii* olandezi şi mai ales pentru Van Gogh*. Apropierea de Mondrian* şi de ceilalţi membri ai grupării De Stijl* până în 1920 îl face să elimine, progresiv, transcrierea prea directă a senzaţiilor. Renunţă la a treia dimensiune, construind imaginea din suprafeţe plate, omogene, bazate pe culorile fundamentale – roşu, galben şi albastru – şi pe alb şi negru. Atras o perioadă de probleme strict compoziţionale, în care predomină elementele geometrice, abstracte*, revine la o pictură cu aluzii la aspectele realităţii vizibile. Artistul a creat de asemenea lucrări de tapiserie şi ceramică. Preocupat de armonioasa relaţie între opera de artă plastică şi ambianţă, el a introdus în clădirile Şcolii de Aeronautică din Eelde (1956-1958) compoziţii colorate a căror prezenţă contribuie, prin încărcătura estetică, la individualizarea ansamblului arhitectonic.

Bibliografie: Rudolf W.D. Oxenaar, *Bart van der Leck*, Utrecht, 1976.

Lee Shi-Chi (n. Kinmen, 1938). Pictor taiwanez. A studiat la Departamentul de Artă al Universităţii Pedagogice din Taipei (1956-1960). Participă la fondarea Grupului Ton-Fan (1963). Ia parte la expoziţiile provinciei Taiwan, la organizarea Galeriei de Gravură şi a Galeriei Primary Color. Se interesează deopotrivă de metodele graficii şi de resursele picturii, în care aplică diverse experimente formale (seriile „Ample caligrafii”,

„Seria întunecată" etc.). Resimte influenţe din pop-art* şi op-art*, încercând să unifice elemente din cele două orientări artistice, în sensul exploatării efectelor optice ale prezenţelor materiale pe care le citează. În compoziţii dintre cele mai diverse răzbat elemente din caligrafia tradiţională, care dă un sens cercetărilor moderne. Pregnanţa motivelor, accentuată de procedee ale artei actuale, are un corespondent în vechile reprezentări simbolice ale artei chineze.

Bibliografie: Huang Tsai-lang, *The Experimental Sixties: Avant-Garde Art in Taiwan*, Taipei Fine Arts Museum, 2003.

Lef. Prescurtarea denumirii organizaţiei Frontul de stânga al artei (în rusă, *Levîi front iskusstva*), ce avea drept obiectiv sprijinirea construcţiei statului socialist în Uniunea Sovietică după revoluţia din 1917. În această organizaţie erau grupaţi artişti plastici, scriitori, regizori proveniţi din mişcările futuriste*, constructiviste*, din alte grupări, în general orice intelectual ce opta pentru utopicul program transformator al revoluţiei. LEF a avut şi un organ de presă – o revistă omonimă. În numărul 1 al revistei *Lef* apare manifestul „Pentru ce se bate LEF", redactat de Vladimir Maiakovski. „Partidele revoluţionare", scrie poetul, „s-au bătut pentru viaţă, arta s-a ridicat pentru a se bate pentru gust". Conştient de forţa mobilizatoare a artei, de capacitatea ei de influenţare a conştiinţelor, el cheamă spre creaţii adresate spaţiului public: „LEF va agita cu arta noastră masele, împrumutând de la ele propria forţă de organizare. LEF va confirma teoriile noastre cu creaţia artistică efectivă, ridicându-le calificarea. LEF va lupta pentru o artă care să fie construcţie a vieţii". Dinamismul

surprins în formele artei futuriste* capătă astfel o adresă precisă, vizând prefacerile din planul socialului, ale construirii unei noi orânduiri.

Léger, Fernand (n. Argentan, 1881 – m. Gif-sur-Yvette, 1955). Pictor şi artist decorator francez. Lucrează ca desenator în ateliere de arhitectură la Caen (1897-1899) şi la Paris (1900-1902), după care se înscrie la Şcoala de Arte Decorative, în clasa lui Léon Gérôme şi Gabriel Ferrier, frecventând totodată şi Academia Julian. Din 1905 începe să picteze, fiind influenţat de Cézanne*, ceea ce îl va apropia de pictorii cubişti*. Participă la formarea grupului Section d'Or*, expunând la primul salon al acestei grupări, în 1911, alături de Villon*, Kupka*, La Fresnaye*, Metzinger* şi Picabia*. Expune de asemenea la Moscova, la a doua expoziţie (1912) a grupării Valetul de caro (vezi *Bubnovîi valet*), una dintre expresiile avangardei artistice moscovite. Pentru evoluţia sa sunt importante întâlnirile cu Le Corbusier* (1920) şi cu Van Doesburg* (1921), fascinaţia pe care i-o trezeşte lumea filmului (realizează primul film fără scenariu – *Baletul mecanic* –, cu fotografii de Dudley Murphy şi Man Ray*, crearea unor costume şi decoruri pentru baletele suedeze etc.). Atras de timpuriu de viaţa formelor, de prestigiul fizic al obiectelor dintr-o lume tot mai marcată de acumulările tehnologiilor moderne (seria „Variaţii formale”, 1913), traversează în 1920 o aşa-numită „epocă mecanică” (*Discuri*, 1918; *Oraşul*, 1919; *Puntea poporului*, 1919; *Mecanicul*, 1920; *Femei în oglindă*, 1920 etc.). Se cristalizează acum vocaţia sa constructivă*, artistul aducând în imagine reţeaua tubulară a utilajelor tehnice, care împrumută curând ceva din geometria

lor simplă şi pregnantă figurilor omeneşti. Dornic să promoveze o artă nouă, fondează în 1924 Academia de Pictură Fernand Léger. Colaborează cu R. Delaunay* şi Le Corbusier la decorarea pavilionului „Esprit Nouveau”, în cadrul Expoziţiei internaţionale de Arte Decorative, şi realizează pictura murală *Transportul forţelor*, la Palatul Descoperirilor din cadrul Expoziţiei Universale de la Paris, 1937. Creaţia sa mai cuprinde o serie de decoraţii, între care: cele din casa Nelson Rockefeller Jr., New York (1938); mozaicurile de la biserica d’Assy (1946); vitraliile şi tapiseriile pentru biserica de la Audincourt; vitralii pentru unele biserici din Courfaivre, Elveţia, şi Caracas (1951); decorurile pentru noua sală a Palatului Naţiunilor Unite, New York (1925); proiectul de mozaic *Marea paradă* – compus împreună cu arhitectul O. Niemeyer* pentru Opera din São Paulo (1953-1954). În activitatea sa mai consemnăm cursurile ţinute la Universitatea Yale (alături de Henri Focillon, André Maurois şi Darius Milhaud) şi Colegiul din California, în perioada 1940-1944. După experienţa tragică a războiului participă la filmul lui Hans Richter* *Visuri pe care banii le pot cumpăra* (1944). Aducând în imagine realităţi ale acestui veac impregnat de achiziţiile tehnologiei moderne, Léger acordă un deosebit interes figurii umane, a cărei demnitate se accentuează într-o ambianţă artificializată de prezenţa unor elemente mecanice. Motivele florale şi zoomorfe vin de asemenea să restabilească intimitatea existenţei umane într-o natură infuzată de artefacte, de produsele industriale. Coloritul viu, tranşant, ca reclamele violent luminoase, evocând atmosfera marilor oraşe – atmosferă căreia îi refuză cu luciditate orice notă „idilică”, de paradis urban –, precum şi construcţia clară a formelor, în care geometria severă

întâlneşte uneori prospeţimea unui desen naiv*, par să-l îndreptăţească pe criticul de artă american Sweeney să vorbească despre Léger ca despre un „primitiv al epocii moderne”.

Bibliografie: Fernand Léger, *Fonctions de la peinture*, Paris, 1965; G. Bauquier, *Fernand Léger. Vivre dans le vrai*, Paris, 1987; G. Bauquier, N. Maillard (eds.), *Fernand Léger. Catalogue raisonné de l’Œuvre peint 1903-1931*, 4 vol., Paris, 1990-1995; C. Lachner (ed.), *Léger*, catalog, The Museum of Modern Art, New York, 1998.

Lehmbruck, Wilhelm (n. Meiderich, Duisburg, 1881 – m. Berlin, 1919). Sculptor german. Urmează Şcoala de Arte Decorative din Düsseldorf (1895-1899), apoi, după o perioadă în care desenează modele pentru fabrici de argintărie şi planşe pentru tratate ştiinţifice, învaţă la Academia de Artă din acelaşi oraş (1901-1907), fiind elevul lui Karl Janssen. Expune în 1907 la Salonul Societăţii Naţionale de Arte din Paris, cunoscându-i în curând pe Brâncuşi*, Archipenko*, Modigliani*, Matisse*. În 1913 participă la Armory Show* din New York (expoziţie ce sintetiza realizările artei europene, anunţând apropiatele confruntări cu noile tendinţe americane). Contactul cu artiştii aflaţi la Paris nu rămâne fără ecou. „Frecventarea atelierului lui Brâncuşi”, scrie Eduard Trier, într-un articol dedicat lui Lehmbruck în 1955, „oferă puntea de legătură care explică de fapt asemănările neobişnuite dintre lucrările lui Lehmbruck şi Modigliani: căci Modigliani îşi făcea, începând din 1909, ucenicia într-ale sculpturii la Brâncuşi şi a lucrat până în 1915 mai mult în domeniul sculpturii. Echivalenţele cele mai convingătoare pot fi

aşadar găsite în sculptura celor doi”. Abordează, pe linia vechii statuare de evocare, tema gestului omagial (*Femeie îngenuncheată,* 1911) şi, puternic marcat de experienţa războiului, o serie de teme ce vizează momente cruciale ale existenţei (*Cel căzut*, 1915-1916; *Tânăr şezând*, 1918; *Mamă şi copii*, 1919). Artistul se eliberase de influenţele unei sculpturi cum era cea a lui Rodin*, de pildă, pentru a descoperi motive şi prezentări cu o mai puternică forţă simbolică, reluând, în contextul căutărilor Jugendstil-ului*, o serie de motive din arta medievală germană. (Vezi fasciculul II, planşa 2)

Bibliografie: *Katalog der Sammlung des Wilhelm-Lehmbruck-Museums der Stadt Duisburg*, Recklinghausen, 1981; D. Schubert, *Die Kunst Lehmbrucks,* Worms, 1981; M.C. Lahusen, *Wilhelm Lehmbruck. Gemälde und großformatige Zeichnungen*, München, 1997.

Lehmden, Anton (n. Nitra, Cehoslovacia, 1929). Pictor şi gravor austriac. Studiază la Academia de Artă din Viena (1945-1950) sub îndrumarea lui A.P. Gütersloh. Aderă la International Art-Club (1948). Profesor la Academia de Artă din Istanbul (1962-1963; 1965-1966). Profesor la Academia de Artă din Viena (din 1971). Participă la: Bienala de la Veneţia, 1950, 1954; Bienala de la São Paulo, 1953; Bienala de la Tokyo, 1957; Bienala de la Paris, 1961; „Şcoala vieneză a realismului fantastic”, itinerată din 1963 în SUA şi Europa. Distincţii: Premiul Mainichi-Shinbun, Tokyo, 1957; Premiul oraşului Viena, 1968; Premiul Dürer, Nürnberg, 1970. În seria „Privelişti vieneze”, ca şi în lucrările realizate cu prilejul unor călătorii consemnează cu obsedantă exactitate detaliile unor peisaje şi monumente

culturale (*Piramidă*, 1969; *Karnak*, 1970 etc.). Aducerea în ambianţa cotidiană, infuzată de evenimente dintre cele mai diverse, a imaginii vestigiilor istorice constituie un izvor de surprize şi de nebănuită noutate a realităţii concrete.

Bibliografie: W. Schmied, *Malerei des phantastischen Realismus. Die Wiener Schule*, Viena, 1964; A. Schmeller, *Anton Lehmden Weltlandschaften*, Salzburg, 1968; W. Koschatzky, *Anton Lehmden*, Salzburg, 1970.

Lenk, Thomas (n. Berlin, 1933). Sculptor german. Studiază la Academia de Artă din Stuttgart. Participă la expoziţiile: „Noi ipostaze ale culorii”, Amsterdam, 1966; Carnegie International, Pittsburgh, 1967; Bienala de la Veneţia, 1968; Documenta din Kassel, 1968; Bienala de la Nürnberg, 1964; Expoziţia Mondială, Osaka, 1970; Bienala de la Tokyo, 1971; Bienala de la Cracovia, 1972; Bienala de la Menton, 1972; Trienala de la Wrocław, 1974; Bienala de la Frederikstad, 1974. Distincţii: Premiul Carnegie, Pittsburgh, 1967; Premiul Socha Pienstanskych Parkov, Bratislava, 1969. „Sculpturile în straturi” ale lui Lenk par realizate prin mişcarea de translaţie a unui plan, înregistrându-se diferitele momente ale evoluţiei obiectului în spaţiu. Astfel de lucrări (seria „Stratificări”) se leagă de programul artei cinetice*, apelând la iluzia mişcării. Impresia de retragere şi înaintare a straturilor de material este în unele cazuri subliniată de prezenţa unor culori. Policromia este tot mai mult folosită de sculptor pentru detaşarea obiectului creat din stricta condiţie a materialului şi plasarea acestuia în raporturi active cu ambianţa. Lucrările de sculptură îşi păstrează convenţia tridimensionalităţii, efectele picturale contribuind în mod specific la creşterea forţei lor de expresie.

Bibliografie: Dieter Honisch, *Thomas Lenk*, Stuttgart, 1976; Stephan von Wiese, Gudrun Inboden, *Thomas Lenk. Ausstellungskatalog*, Köln, Stuttgart, 1976.

Lettrism (de la fr. *lettre* – literă, scrisoare). Mişcare artistică apărută în Franţa în 1946, situându-se printre cele mai de seamă încercări de desemantizare a scrisului şi imaginii, proces în care se vor angaja tendinţele informale* şi abstracte* din perioada postbelică. Fondat de Isidore Isou*, originar din Botoşani, lettrismul se extinde de la poezie spre artele plastice, introducând în câmpul imaginii un discurs paralel, bazat la început pe grafia latină, pentru ca apoi să evolueze spre alfabete fictive, aşa cum spre ficţiune şi invenţie se vor îndrepta mai târziu „cărţile-obiect" realizate de diverşi artişti. În acelaşi timp abstractă şi concretă, „scrierea" din tablourile lettriste cuprinde, în limbaj vizual, mesaje ce aparţin unor profunde niveluri ale imaginarului, cu speranţa unor posibilităţi de comunicare anterioare convenţiilor culturale ale alfabetelor. Traseul spontan, înregistrarea în ductul semnelor a tensiunilor interioare, este şi o ambiţie a abstracţiei lirice*, dar aici, în lettrism, miza o dă începutul de naştere al unui sistem grafic, cu o poziţie credibilă în tehnicile de comunicare consacrate de tradiţie. Undeva, la fundamentele mişcării, se află colajele* lui Braque*, care apelau la concreteţea literelor şi cuvintelor decupate din ziare, ca şi valorificarea caligramelor extrem-orientale în tablourile lui Tobey*. Într-o epocă ce va cunoaşte numeroase manifestări deconstructive, lettrismul schiţează gestul decompunerii, pentru a propune o construcţie nouă, întemeiată pe lipsa de convenţii, pe sinceritatea şi capacităţile fabulative promise de alfabetele personale.

Bibliografie: Isidore Isou, *Les Champs de force de la peinture lettriste*, Paris, 1964; J.P. Broutin, J.P. Curtay, J.P. Gillard, F. Poyet, *Lettrisme et hypergraphie*, Paris, 1972; S.C. Foster (ed.), *Lettrisme: Into the Present*, catalog, University of Iowa Museum of Art, Iowa, 1983-1984.

Levitan, Isaak Ilici (n. Kibartai, Lituania, 1860 – m. Moscova, 1900). Pictor rus. A studiat la Institutul de Pictură, Sculptură şi Arhitectură din Moscova (1873-1885) sub îndrumarea pictorilor A.K. Savrasov şi V.D. Polenov. Se stabileşte la Moscova, de unde pleacă în lungi călătorii de-a lungul Volgăi. Vizitează de asemenea Crimeea (1886, 1889), Finlanda, Italia şi Elveţia (1890). În 1889 călătoreşte în Franţa, unde se interesează de pictura în „aer liber” a maeştrilor de la Barbizon, ca şi de mai recentele realizări ale pictorilor impresionişti*, care doreau să transcrie cu desăvârşită sinceritate spectacolul în perpetuă devenire al naturii. În Rusia, Levitan expune cu „pictorii itineranţi” (vezi *Peredvijniki*), devenind unul dintre membrii acestei grupări în 1891. Pentru scurtă vreme (1898-1900) este profesor la Institutul de Pictură, Sculptură şi Arhitectură din Moscova. Prin Levitan, peisagistica rusă îşi află, la sfârşitul secolului al XIX-lea, cel mai de seamă reprezentant al ei. Dincolo de datele imediate ale genului, creaţia sa regăseşte rafinamentul şi strălucirea picturii medievale ruseşti, pregătind în esenţă profundul reviriment pe care îl trăieşte acest spaţiu cultural în secolul ce începea la moartea artistului. Levitan este departe de convenţiile şi retorica academistă, ca şi de romanticul drum prin legendă şi poveste populară. El înţelege să exprime spiritualitatea rusă într-una din ipostazele sale cele mai pregnante: atitudinea faţă de peisaj, faţă de lumea

înconjurătoare. În tablourile lui apar, desigur, aspecte cu putere de localizare – cum ar fi pădurile de mesteceni şi lacurile, colinele râurilor din Rusia Centrală, siluetele unor biserici din piatră albă sau roşiatică –, dar ceea ce contează în primul rând este sentimentul participării la destinul ambianţei naturale. O fundamentală stare nostalgică, în care se recuperează străvechea comuniune cu o natură cunoscută şi plină de neprevăzut, colorează într-un mod aparte lirismul din peisajele lui Levitan (*Crâng de mesteceni*, 1885-1889; *Seara*, 1889; *Linişte la schit*, *Clopot de vecernie*, 1892; *Toamna de aur*, *Primăvară timpurie*, *Toamna*, *Revărsare de ape*, *Amurg cu lună*, *Seară de vară*, 1895-1900). Pictorul vădeşte o acuitate a percepţiei, o predispoziţie spre transmiterea cât mai fidelă a frământării lăuntrice, considerate de mulţi artişti care l-au succedat puncte de plecare pentru creaţia lor.

Bibliografie: A. Dancici, *I.I. Levitan*, Leningrad, 1961; B.V. Ioganson, *I.I. Levitan*, Moscova, 1965.

Lewis, Wyndham (s-a născut pe un iaht în apropiere de Noua Scoţie, fiind înregistrată la Amherst, Canada, 1882 – m. Londra, 1957). Pictor şi sculptor englez. Studiază la Slade School (1898-1901), după care călătoreşte până în 1909 în Europa, zăbovind mai mult la Paris. Fire novatoare, participă la înfiinţarea unor grupări ca Omega Workshops, Rebel Art Centre (1913), Group X (1920). În 1914, ca ecou al futurismului* italian, editează revista *Blast* (*Conflagraţia*), pe care o defineşte „a review of great British vortex” („o revistă a marii mişcări britanice”). De la cuvântul vortex (care înseamnă mişcare, vârtej, vâltoare), Ezra Pound creează cuvântul vorticism*, care defineşte orientarea

lui Lewis şi a altor artişti englezi spre o artă ce exaltă valorile civilizaţiei tehnologice, configuraţia şi dinamismul maşinilor. În sculpturile sale pleacă de la stilizarea de tip cubist*, încercând să sugereze potenţialul energetic existent în fiinţele umane reprezentate. De orientare figurativă, opera sa cuprinde un număr important de portrete, în care sculptorul îşi dă întreaga măsură a înzestrării artistice (*Edith Sitwell*, 1923-1933; *T.S. Eliot*, 1938). A jucat un rol important în promovarea artei moderne prin publicaţii (a mai editat revistele *Tyro*, 1921, şi *The Enemy*, 1927) şi conferinţe susţinute în Europa şi Statele Unite.

Bibliografie: J. Rothenstein, *Wyndham Lewis and Vorticism*, Londra, 1956; W. Michel, *Wyndham Lewis: Paintings and Drawings*, Berkeley, 1971; *Wyndham Lewis*, catalog, City Art Gallery, Manchester, 1980; T. Normand, *Wyndham Lewis the Artist*, Cambridge, 1993.

Lhote, André (n. Bordeaux, 1885 – m. Paris, 1962). Pictor francez. Începe prin realizarea decoraţiilor sculptate în lemn la o fabrică de mobilă. Ca pictor, este un autodidact, având revelaţia lui Gauguin*. Stabilit la Paris în 1908, este atras de sinteza, de spiritul ordonator din opera lui Cézanne* şi se alătură artiştilor care căutau în geometrie fundamentul operei de artă. Ia parte la manifestările cubiştilor*, la expoziţia din 1912 a grupului Section d'Or* (apărut la Puteaux prin reunirea unor artişti ca Gleizes*, Metzinger*, Villon*, Marcel Duchamp*, Duchamp-Villon*, La Fresnaye* – artişti interesaţi în acel moment de aplicarea unor reguli matematice, ştiinţifice la alcătuirea compoziţiei plastice). El geometrizează figurile, delimitează clar suprafeţele de culoare pe care le juxtapune, în

aşa fel încât să primească lumina din unghiuri diferite, ceea ce animă foarte mult imaginea. Mozaicul de pete colorate din care sunt însăilate personajele se deschide, lăsând uneori să se vadă părţi dintr-un peisaj depărtat sau creionări dintr-un presupus carnet de schiţe (*Rubley*, 1917; *Le Moulin à café*, 1917; compoziţiile decorative pentru Expoziţia internaţională de la Paris, 1937, şi pentru Facultatea de Medicină din Bordeaux, 1955). A desfăşurat şi o bogată activitate de critic, prin cronici publicate în *La Nouvelle revue française* (1917-1940), studii privitoare la problemele artei, monografii ale unor artişti. În 1922, în Montparnasse, a fondat o Academie de Artă care îi poartă numele: o filială a Academiei Lhote s-a deschis şi la Rio de Janeiro în 1952. Între studiile teoretice, explicaţiile didactice şi propria operă există o strânsă legătură, Lhote urmărind compoziţia picturală în afirmarea unor legi, între care „invarianţii plastici” privitori la unitatea mijloacelor de reprezentare ale tabloului.

Bibliografie: A. Jakovsky, *André Lhote*, Paris, 1947; G. Martin-Méry (ed.), *Hommage à André Lhote*, Musée des Beaux-Arts, Bordeaux, 1967; B. Dorival (ed.), *André Lhote. Rétrospective 1907-1962. Peintures, aquarelles, dessins*, catalog, Artcurial, Paris, 1981.

Liao Lu (n. Shanyu, Zhejiang, 1944). Pictor chinez. Studiază pictura cu maeştrii Zhang Dazhuang, Tang Yun şi He Tianjian*. Lucrează câţiva ani la Institutul de Arte Plastice, după care devine liber profesionist. Condiţia sa de practicant al budismului Chan îl face, în domeniul artei, să se aplece cu o atenţie specială asupra spectacolului naturii, în care descoperă şi analizează, în tradiţia secolelor trecute, mersul vegetaţiei ca

efect al ordinii universale. Pentru a-şi atinge scopul, spaţiul pictural este epurat de orice incidenţe, de orice trimitere la planul concret, obţinându-se o dimensiune abstractă*, în care poate să instituie elementele vizuale ce-i susţin perspectiva conceptuală asupra lumii. Pornind de la repere vegetale, motivele sunt colorate intens, regăsind atmosfera abstractă iniţială.

Bibliografie: Julia F. Andrews, Kuiyi Shen *et al.*, *A Century in Crisis. Modernity and Tradition in the Art of Twentieth-Century China*, Guggenheim Museum, New York, 1998.

Lichtenstein, Roy (n. New York, 1923 – m. New York, 1997). Pictor american. Studiază la Liga Studenţilor în Arte cu Reginald Marsh (1939-1940), apoi la Universitatea Columbus, Ohio (între 1940 şi 1949, cu unele întreruperi). A predat la Universitatea de Stat Oswego, New York (1957-1960), şi la Universitatea Rutgers, New Jersey (1960-1963). Ia parte la numeroase expoziţii: „Figura şi obiectul, de la 1917 la noii vulgarizatori”, Elveţia, 1962; „Imaginea populară”, Washington, 1963; „Tehnica mixtă a pop-artei”, Buffalo; „Pop-Art în SUA”, Muzeul de Artă din Oakland; „Semne ale timpului nostru”, Iowa, 1963; „Pop-Art, Nouveau Réalisme etc.”, Bruxelles, 1965; Bienala de la Veneţia, 1966; Bienala de la São Paulo, 1967. Aflat în primii ani ai activităţii sub influenţa expresionismului* abstract, devine după 1960 unul dintre reprezentanţii artei pop*. În tablouri – ca şi în sculpturile din anii următori – utilizează fragmente din benzi desenate, transcrie motive şi semne din imageria cotidiană a străzii, a reclamei. Aducerea în structura compoziţiei a acestor „imagini găsite” (vezi *Ready-*

made) se face cu intenţia de a salva mesajul de la percepţia rutinieră. Artistul procedează de fapt la copierea, la decalcul unor desene publicitare din ziare, a unor personaje-simbol din serialele televiziunii etc. Există în acest mod de raportare la ambianţă o mărturisită aspiraţie de a restitui lucrurilor farmecul primei întâlniri. Pictarea lor nu este pur mecanică. „Fiecare semn, fiecare contrast din opera mea”, precizează artistul, „diferă prin scop şi prin situaţie şi prin strălucire, din toate punctele de vedere. Şi totuşi seamănă cu originalul”. Aluzia la climatul imagistic al acestei epoci vizează stări sufleteşti obişnuite (*Bună dimineaţa, iubito*, 1961; *Fată plângând*, 1963; *Trăsături de penel*, 1967; *Reverie*, 1968) sau constituie o denunţare a dramelor unei lumi ameninţate de război (*Blam*, 1969).

Bibliografie: Alberto Boatto, *Roy Lichtenstein*, Roma, 1967; D. Waldman, *Roy Lichtenstein*, Paris, 1971; Lawrence Alloway, *Roy Lichtenstein*, New York, 1983; F. Tuten, *Roy Lichtenstein: Bronze Sculpture 1976-1989*, New York, 1989; *Roy Lichtenstein*, catalog, Fondation Beyeler/Basel, Zürich, 1998.

Li Huayi (n. Shanghai, 1948). Pictor chinez. Începe să studieze pictura în atelierul lui Wang Jimei, apoi frecventează atelierul lui Zhang Chongren, format în Belgia. Urmează cursurile Institutului de Artă din San Francisco, care îl determină să adâncească cunoaşterea artei tradiţionale chineze, pusă mai bine în evidenţă prin comparaţia cu arta modernă universală, surprinsă în momentul interesului pentru concret şi pentru derizoriu. În lucrările pe care le realizează după complexa sa formaţie culturală reînvie spiritul vechii arte chineze, în care înţelege să includă elemente luate din experienţa cotidiană.

Prin această împletire a peisajului natural, văzut în perspectiva cea mai tradiţională, cu detalii împrumutate din realitatea curentă, artistul obţine în mod surprinzător o atmosferă suprarealistă[*], care particularizează în cele din urmă picturile sale.

Bibliografie: Julia F. Andrews, Kuiyi Shen *et al.*, *A Century in Crisis. Modernity and Tradition in the Art of Twentieth-Century China*, Guggenheim Museum, New York, 1998.

Lipchitz, Jacques (Chaim Jacob) (n. Druskininkai, Lituania, 1891 – m. Capri, 1973). Sculptor lituanian. Studiază arhitectura la Vilnius, apoi la Şcoala de Arte Frumoase din Paris (1909-1910) şi la Academia Julian (1910-1913). Se împrieteneşte cu Picasso[*], Gris[*] şi realizează primele sculpturi în stil cubist[*] (*Dansatoare spaniolă*, 1914; *Cap*, 1915; *Natură moartă*, 1918; *Om cu chitară*, 1918; *Om cu clarinet*, 1920). Pe parcurs renunţă la volumele ascuţite şi lasă formele să se afirme în plinătatea lor vitală (*Marea figură*, 1926; *Bucuria de a trăi*, 1927; *David şi Goliat*, 1938; *Răpirea Europei*, 1938). În 1941 se stabileşte în Statele Unite, mai întâi la New York, iar după ce un incendiu îi distruge atelierul (1952), la Hastings-on-Hudson. Lucrările create după război prezintă o tot mai clară stilizare pe rotund şi totodată o aglomerare barocă a formelor. Artistul îşi găseşte subiectele în realitate, în mitologie, precum şi în propria imaginaţie. Se produce o proliferare a morfologiilor sculptate, până la obţinerea impresiei de fantastic sau chiar de monstruos. Cenzura pe care şi-a impus-o în perioada cubistă este acum cu desăvârşire ridicată şi asistăm la această multiplicare şi dezvoltare a fiinţelor reprezentate. Operele sale par acum rodul

visului, al viziunii suprarealiste* (*Mama şi copilul*, 1950; *Prometeu*, 1954; *Aici sunt fructe şi flori*, 1955-1956; *Ponte vecchio*, 1967; *Hagar*, 1969).

Bibliografie: Jacques Lipchitz, *My Life in Sculpture*, Londra, 1972; *Jacques Lipchitz*, catalog, Musée National d'Art Moderne, Paris, 1979; D.F. Jenkins, D. Pullen (ed.), *The Lipchitz Gift: Models for Sculpture*, catalog, Tate Gallery, Londra, 1986; A.G. Wilkinson (ed.), *Jacques Lipchitz: A Life in Sculpture*, catalog, Art Gallery of Ontario, Toronto, 1989.

Lippold, Richard (n. Milwaukee, Wisconsin, 1915 – m. Roslyn, New York, 2002). Sculptor american. Urmează cursurile de design industrial la Institutul de Artă din Chicago (1933-1937). Predă, la rândul său, designul la Layton School din Milwaukee, Universitatea din Michigan şi Ann Arbor şi, din 1952, la Unter College din New York. Formaţia artistului, de la preocupările din familie (tatăl său era inginer) la propriile studii, îl conduce spre o artă ce se exprimă cu claritate logică, o artă în care intelectul domină nivelul senzorial şi emoţional, lucru evident în cultul geometriei. Sculptura sa – pentru care termenul *sculptură* este numai convenţional acceptabil, mai adecvată fiind sintagma *structură spaţială* – continuă programul constructivist* la o zonă de interferenţă cu muzica (sculptorul a ezitat la începutul carierei între expresia muzicală şi cea vizuală). Diferit de constructivismul monumental, dinamic şi mereu surprinzător prin coeficientul ludic al lui Calder*, demersul lui se situează mai ales în prelungirea moştenirii lui Gabo*. Ordinea matematic-muzicală dirijează expansiunea în spaţiu a unui nucleu material, sub forma unor iradieri

filiforme. Spaţiul angajat de obiectele transparente, în care se întretaie şi reverberează liniile unor forţe dinamice, ale unor tensiuni în expansiune, e în acelaşi timp un spaţiu al ordinii şi al emoţiei (o emoţie cenzurată intelectual). Firele de metal folosite (nichel, aramă, oţel, aur, argint) subliniază preţiozitatea şi eleganţa acestor obiecte. A executat lucrări de diverse dimensiuni, printre care câteva monumentale: *Soarele*, 1956 (din aur), pentru Muzeul de Artă Modernă din New York; *Lună plină*, 1952; *Arborele lumii*, 1950, pentru Harvard University din Cambridge; *Fântâna de foc şi apă*, la Akron, Ohio; *Universul în expansiune*, în Sterling Forest Garden, New York, şi, în colaborare cu câţiva arhitecţi, lucrări pentru barul de la Sagram Building, holul Filarmonicii Lincoln şi Pan American Building din New York, în care devine evidentă vocaţia decorativă a acestor interpretări spaţiale, fascinaţia pentru mişcare, pentru desfăşurarea temporală controlată matematic şi tradusă vizual.

Bibliografie: *Richard Lippold: Shapes of the New Sculpture*, The Baltimore Museum of Art, Maryland, 1964.

Lisiţki, El (Lazar Markovici Lisiţki) (n. Pocinok, Smolensk, 1890 – m. Moscova, 1941). Pictor, arhitect şi grafician rus. A studiat la Institutul Politehnic din Darmstadt (1909-1914). Este invitat ca profesor la Academia de Arte Frumoase înfiinţată de Chagall*, după Revoluţia din Octombrie, la Vitebsk. În 1921 devine profesor la Academia de Artă din Moscova. Participant la mişcarea constructivistă* – în spiritul căreia, în 1919, făcuse afişul *Bate-i pe albi cu triunghiul roşu*. Lucrează un timp cu Tatlin*, care elabora proiectul pentru *Monumentul Internaţionalei a III-a* la Moscova (1920) şi un proiect pentru o

Tribună a oratorului. Realizează totodată o serie de desene „Istoria a două pătrate”, apărute în 1922 în Olanda. Împreună cu pictorul olandez Van Doesburg*, în 1921 pune bazele Internaţionalei Constructiviste, la Berlin. Prin intermediul lui Moholy-Nagy* stabileşte o legătură între constructivismul rus şi Şcoala Bauhaus*. Colaborează cu Ilia Ehrenburg la editarea revistei constructiviste *Der Gegenstad* (1922-1925), tipăreşte în Elveţia revista *ABC*, publică împreună cu Arp* cartea *Les Ismes de l’art* (1925). Revenit în Uniunea Sovietică, în 1929, organizează mai multe expoziţii în ţară, ocupându-se şi de prezentarea unor colecţii de artă sovietică în diferite oraşe ale lumii. Legat de mişcarea constructivistă, Lisiţki creează tablouri şi desene în care predomină formele geometrice – pătrate, cercuri, dreptunghiuri etc. Aceste elemente morfologice sunt asamblate într-o sinteză supusă rigorilor geometrice şi, în aceeaşi măsură, improvizaţiei.

Bibliografie: S. Lissitzky-Küppers, *El Lissitzky*, Londra, 1968; N. Nobis (ed.), *El Lissitzky 1890-1941: Retrospektive*, catalog, Sprengel Museum, Hanovra, 1988; K.-U. Hemken, *El Lissitzky Revolution und Avantgarde*, Köln, 1990; *El Lissitzky*, catalog, Musée National d’Art Moderne de la Ville de Paris, 1991.

Liu Guosong (n. Bangbu, Anhui, 1932). Pictor taiwanez. A studiat la Facultatea de Artă, Universitatea Naţională Pedagogică din Taipei. În 1956 se află printre fondatorii grupului A Cincea Roată, care crea evenimente pentru tinerii artişti. În 1968 fondează Asociaţia China Water-and-Ink. Între 1971 şi 1992 predă la Universitatea Chineză din Hong Kong. În 1993 înfiinţează Asociaţia Tuşul Modern Secolul 21, destinată

încurajării picturii în acuarelă şi tuş, cu scopul declarat de a promova valorile chinezeşti. De altfel, în ultimele decenii foloseşte materiale tradiţionale chinezeşti, încercând cu aceste mijloace să comunice tensiuni spirituale. Pe terenul mijloacelor tehnice înţelege să facă experimente, rămânând esenţial în sfera artei patrimoniale. Aşa, de pildă, creează o hârtie de bumbac pe care se poate picta, într-un joc al petelor de culoare, care pot aminti vechile reprezentări montane, într-o desfăşurare abstractă*. Câteodată plasează în peisajul de factură tradiţională repere ale noilor tehnologii.

Bibliografie: Huang Tsai-lang, *The Experimental Sixties: Avant-Garde Art in Taiwan*, Taipei Fine Arts Museum, 2003; Lee Chun-Yi, *Universe in the Mind: Liu Guosong's Art and Thoughts*, Hong Kong, 2009.

Logar, Lojze (n. Mežica, 1944 – m. Izola, 2014). Pictor şi grafician sloven. A studiat la Academia de Arte Frumoase din Ljubljana cu M. Sedej, R. Debenjak, M. Pogačnik. În 1974 se află la Berlin cu o bursă DAAD. Participă la Bienala de gravură din Ljubljana (1971, 1987, 1989), la expoziţiile internaţionale de la Florenţa, Bradford, Frechen etc. Distincţii: Premiul Intart, Klagenfurt, 1971; Premiul Panonia, 1979. Cu o predispoziţie pentru sinteză şi construcţie, artistul creează forme plastice care glosează în cadrele vegetalului şi organicului, dar sfârşeşte prin a dobândi o înfăţişare fantastă. De oriunde ar proveni sugestiile formale – din aluviunile memoriei, observaţia imediată sau procesele imaginative –, compoziţia se autonomizează, propunând o realitate nouă, dintr-un regn special, ce adună principii obiective şi subiective, naturale şi culturale. Folosind o paletă largă şi strălucitoare, un desen

viguros şi dinamic, limbajul vizual se constituie într-un exerciţiu de regenerare a percepţiei.

Bibliografie: Jure Mikuž, *Lojze Logar*, Ljubljana, 1980.

Lohse, Richard Paul (n. Zürich, 1902 – m. Zürich, 1988). Pictor elveţian. Studiază designul la Şcoala de Arte şi Meserii din Zürich (1918-1922), sub îndrumarea lui Ernst Keller. Lucrează la o agenţie de publicitate în Zürich (1922-1927). Din 1928 începe să creeze în domeniul picturii şi graficii. La Berna, în 1933, face cunoştinţă cu Klee*, apropiindu-se apoi de Moholy-Nagy*, Hans Richter* ş.a. Se află printre fondatorii grupării Allianz (1937). Coeditor al ziarului *Bauen und Wohnen* (1945-1955). Conduce filiala din Zürich a asociaţiei Schweizerische Werkbund (1956-1962), afirmându-se ca unul dintre principalii promotori ai acestei mişcări. Ia parte la editarea revistei *Neue Grafik* (1958-1965). Participă la: Bienala de la São Paulo, 1951, 1956, 1965; Carnegie International, Pittsburgh, 1955; Bienala de la Veneţia, 1958, 1968, 1972; Guggenheim International, New York, 1958; Bienala de la Tokyo, 1959; „Formele culorii", Stuttgart şi Berna, 1967; Documenta din Kassel, 1968; „Poezie vizuală, imagine conceptuală", Münster, 1969; „Lumea nonobiectivă 1939-1955", Londra, 1972; „Pictura şi sculptura elveţiană", Varşovia, Budapesta, 1973; „Constructivismul şi urmaşii săi", Stuttgart, 1974. Este distins cu Premiul Sikkens, Amsterdam, 1971. Lohse urmăreşte să pună în lumină valoarea muzicală a culorilor (vezi *Orfism*), controlând însă expansiunea tonurilor şi îndreptându-le spre semne geometrice. Nostalgia puristă (vezi *De Stijl*) şi abstractizarea* nu duc, în compoziţiile sale, la dispariţia mişcării. Masele de culoare cunosc propria

evoluţie, iar forma geometrică la care ajung nu înseamnă un tipar, un şablon preexistent, ci consecinţa necesară, logică a propriei mişcări. În acest sens, prin încercările de a sistematiza limbajul cromatic (se pot cita experienţele sale cu diferite grupe de culori, ca şi analiza în adâncime a unui ton), Lohse anunţă încă de la sfârşitul anilor 1940 direcţii ale artei optice*, asigurându-şi lucrările cu o notă originală, prin reunirea rigorii şi forţei afective a culorilor.

Bibliografie: Eugen Gomringer, *Richard Paul Lohse*, Köln, 1973; Hans Joachim Albrecht, *Farbe als Sprache. Robert Delaunay, Josef Albers, Richard Paul Lohse*, Köln, 1974; *Richard Paul Lohse*, catalog, Musée de Grenoble, 1988.

London Group. Grup apărut la Londra în 1914, prin reunirea unor artişti proveniţi din asociaţii şi orientări diverse: Camden Town Group*, vorticism* etc. Un rol decisiv l-a avut Walter Sickert*, în atelierul căruia s-au întâlnit cei care formaseră mai întâi Camden Town Group, în 1911. Numele London Group a fost găsit de Jacob Epstein*, iar el s-a impus prin statornica aspiraţie întru găsirea unor mijloace de exprimare care, menţinând o punte spre real, să poată dezvălui orizontul sensibilităţii umane actuale. Vechilor prieteni ai lui Sickert – Lucien Pissarro, Charles Ginner, Spencer Gore şi Harold Gilman – li se adaugă Wyndham Lewis*, Sylvia Gosse, D. Bamberg, Edward Wadsworth, J. Nash şi C.R.W. Nevinson, apoi, din generaţia următoare, Paul Nash*, V. Bell ş.a.

Bibliografie: *London Group: 1914-64 Jubilee Exhibition: Fifty Years of British Art at the Tate Gallery*, catalog, Londra, 1964; Denys Wilcox, *The London Group 1913-1939: The Artists and*

Their Works, Aldershot, 1995; David Redfern, *The London Group: Origins and Post War History*, Londra, 2008.

Loos, Adolf (n. Brno, 1870 – m. Viena, 1933). Arhitect austriac. Studiază arhitectura la Institutul Politehnic din Dresda. O călătorie în Statele Unite (1893-1896) îi deschide interesul pentru inovaţie, pentru urmărirea unei maxime funcţionalităţi pe care o promovau reprezentanţii Şcolii din Chicago, între care Sullivan*. Când revine în Europa, Loos se stabileşte la Viena şi începe printr-o serie de articole să combată stilul estetizant, bazat pe ornamentică, al grupării Wiener Secession* (Secesiunea vieneză), în cadrul căreia activau, între alţii, arhitectul Hoffmann* şi pictorul Klimt*, ce exprimau gustul pentru suprastructurile decorative şi simbolice ale artei 1900 (vezi *Wiener Secession*). Mai aproape de concepţiile puriste (vezi *De Stijl*) ale lui Otto Wagner, profesor la Academie, Loos deschide o Şcoală Liberă de Arhitectură (1906), unde îşi pune în aplicare ideile pe care le enunţase în articolele şi eseurile adunate apoi în volumul *Ornament und Verbrechen* (*Ornament şi crimă*). Loos a construit: Vila Karma, Montreux, 1904; Casa Steiner, Viena, 1910; Casa Rufer, Viena, 1922; Casa Tristan Tzara, Paris, 1926; Casa Moller, Pötzleindorf, 1928; Casa Müller, Praga, 1930. Volumele construcţiilor sale sunt sever geometrice – cuburi, paralelipipede –, cu linii drepte orientate pe verticală şi orizontală (vezi *International Style*). El elimină cu desăvârşire ornamentele, plasticitatea construcţiei fiind asigurată de volumele pure din beton şi sticlă, asamblate în chip logic, în strânsă dependenţă de funcţiile elementelor componente. (Vezi fasciculul I, planşa 31)

Bibliografie: Ludwig Münz, *Adolf Loos*, Milano, 1956.

Louis, Morris (Morris Louis Bernstein) (n. Baltimore, 1912 – m. Washington, 1962). Pictor american. Studiază la Institutul de Artă din Maryland (1922-1933). Începe să picteze sub influenţa primei generaţii de artişti abstracţionişti*, între care Pollock* şi Newman*. Din 1954 realizează o serie de picturi ce amintesc, prin expansiunea liberă a tonurilor, de petalele florilor. Pe pânzele întinse pe podea, pictorul toarnă vopsea – tehnică amintind de procedeul dripping* al lui Pollock –, înălţând apoi planul lucrării de pe care valurile de culoare se scurg pe verticale suprapuse şi paralele. Marile suprafeţe decorative sunt ritmate de fascicule colorate, dispuse oblic (*Alpha-Delta*; *Beta-Ominon*; *Sigma*; *Epsilon* etc. – din anul 1960) sau din nou vertical (seria „Benzi", 1961). Un anumit purism se face din ce în ce mai simţit, pictorul îndepărtându-se de improvizaţia picturii gestuale (vezi *Action painting*) pentru a obţine câmpuri bine ordonate (vezi *Hard-edge*), prelucrări într-o interpretare personală a raporturilor din spectru.

Bibliografie: Michael Fried, *Morris Louis*, New York, 1970; K. Moffett (ed.), *Morris Louis*, catalog, Museum of Fine Arts, Boston, 1979; D. Upright (ed.), *Morris Louis. The Complete Paintings – a Catalogue Raisonné*, New York, 1985.

Lovrenčić, Ivan (n. Začretje, 1917 – m. Zagreb, 2003). Pictor şi grafician croat. A studiat la Academia de Artă din Zagreb (1936-1940), cu O. Mujadžić, K. Hegedušić şi L. Babić. În perioada 1972-1978 a fost profesor la Academia de Arte Frumoase din Zagreb. Distincţii: Premiul oraşului Zagreb, 1967; Premiul

Vladimir Nazor, Zagreb, 1976. În culori sau alb-negru, lucrările sale dovedesc o obişnuită vervă narativă. Cu un desen sigur şi acid şi cu o viziune regizorală (la începutul activităţii a realizat scenografia filmului *Orizont de piatră* de S. Simatović), artistul se arată nerăbdător să înregistreze cât mai mult din „comedia umană” ce a urmat izgonirii din paradis şi a „căderii în lume” a omului. Pentru un astfel de observator, în lumea tangibilă nu există aspecte lipsite de importanţă şi promisiuni pentru limbajul plastic, după cum orice fruct al forţelor imaginative poartă un prestigiu irepresibil. Alături de reprezentări mitologice sau venind din patrimoniul istoric şi literar, un impresionant cortegiu de vietăţi şi plante, ce păreau consacrate doar planurilor depărtate ale fundalului, sunt aduse în centrul de interes al imaginii şi ridicate la proporţii monumentale. Astfel de scene iau câteodată aspectul unor fabule plastice, dar resortul care le pune în mişcare nu se află în voinţa parodică şi moralistă, ci în profunda duioşie cu care artistul se apropie de fiecare dintre fiinţele şi lucrurile pe care le întâlneşte. Întemeindu-se pe vechi structuri iconografice, ca şi pe un sistem propriu de lectură a lumii, Lovrenčić a elaborat şi vaste proiecte de decoraţie murală.

Bibliografie: V. Tenžera, *Ivan Lovrenčić*, Zagreb, 1980.

Lubarda, Petar (n. Ljubotinj, 1907 – m. Belgrad, 1974). Pictor muntenegrean. Studiază la Academia de Artă din Belgrad şi la Şcoala Naţională de Arte Frumoase din Paris, un rol important în formaţia sa avându-l studiul individual în muzee şi frecventarea atelierelor artiştilor. În 1932 revine în patrie şi pune bazele unei şcoli de artă în Cetinje. Distincţii: Grand Prix, Expoziţia Mondială, Paris, 1937; Premiul Guggenheim, 1956.

Debutează sub influenţa expresionismului*, tablourile sale având o deosebită vivacitate a tonurilor. Figurile umane, siluetele unor animale – motive abordate cu precădere – sunt descompuse în planuri largi, dispuse în raporturi dramatice (*Cai*, 1953). Compoziţiile de la începutul anilor 1960 sunt realizate prin juxtapunerea şi întrepătrunderea unor suprafeţe de culori fundamentale – îndeosebi roşul şi albastrul –, pictorul reuşind să menţină în echilibru tensiunile divergente ale tonurilor. În acest joc de lumină intensă şi accente întunecate, de echilibru al construcţiei şi nepotolita afluenţă de impulsuri vitaliste se produce o inedită sinteză între spiritul mediteraneean şi cel al zonelor septentrionale ale Europei.

Bibliografie: O. Bihalji-Merin, *Lubarda: The Battle of Kossovo*, Belgrad, 1956; Lazar Trifunović, *Petar Lubarda*, Belgrad, 1964; Miodrag B. Protić, *Lubarda*, Belgrad, 1967.

Lucaci, Constantin (n. Bocşa, Caraş-Severin, 1923 – m. Bucureşti, 2014). Sculptor român. Frecventează Academia Liberă de Artă din Bucureşti (1945-1948), după care se înscrie la Institutul de Arte Plastice „N. Grigorescu” din Bucureşti (absolvent în 1953). Urmează în 1963 un curs de specializare la Academia de Artă „Pietro Vannucci” din Perugia. Participă la: Bienala de la Veneţia, 1954, 1976; Expoziţia de sculptură în aer liber de la Middelheim, Anvers, 1967. Sculptura *Stea* a fost integrată în expoziţia permanentă Fucina Degli Angeli din Veneţia. A realizat monumentele: *Dialogul undelor*, Televiziunea Română, Bucureşti; *Fântâna cinetică*, Constanţa; *Luchian*, Parcul Herăstrău, Bucureşti etc. Distincţii: Premiul pentru artă monumentală al UAP (1973); Ordinul de merit „Cavaler al Republicii Italiene”, 1982; Premiul Herder, 1984. În 2012 se

deschide Muzeul „Constantin Lucaci” în Bocşa. O parte dintre lucrările sale sunt aşezate în peisajul zgomotos al oraşului, drapate în largi pânze de apă, captând, în luciul suprafeţelor de oţel inoxidabil polizat, mişcarea trecătorilor, a vegetaţiei, a automobilelor (*Fântâna* din Constanţa). Sculptorul studiază materialele, urmărind ce are fiecare dintre ele specific, cu dificultăţile şi avantajele lor. În majoritatea cazurilor e vorba despre forme închise, înşurubate cu vigoare în spaţiu. Observaţia e valabilă şi atunci când sculpturile sale sunt străpunse de goluri sau când se desfac în fascicule de volume, funcţionând ca o metaforă a instaurării omului în cosmos prin tehnologiile moderne (ciclul „Spaţiu şi lumină”, 1974). Efectul căutat nu este nici obţinerea diafanului, nici un tragic duel cu spaţiul, ci implantarea triumfătoare şi materială, acreditarea unei forţe vitale, impetuoase şi ireductibile. Programul simbolic al sculpturii sale – fântână, soare, zbor – exprimă la rândul său aceeaşi plenitudine şi acelaşi optimism în conceperea lumii, aceeaşi credinţă în vocaţia artei pe care limbajul formelor o exprimă imediat, insuflând-o privitorului.

Bibliografie: Vasile Drăguţ, *Constantin Lucaci*, Bucureşti, 1968; *Constantin Lucaci*, album, Bucureşti, 1987; Giorgio Segato, *Lucaci*, Bucureşti, 2001.

Lucaci, Petru (n. Arad, 1956). Pictor român. A studiat la Institutul de Arte Plastice „N. Grigorescu”, Bucureşti (1976-1982). Doctor în arte vizuale al Universităţii Naţionale de Arte din Bucureşti (2006). Expoziţii personale: „Vatra”, Galeria Alfa, Arad, 1980, 1984; „Genesis”, Galeria Municipală, Corintos, Grecia, 1990; „The Cross”, Galeria Gijzenrooi, Geldrop, Olanda, 1991; „Out of Surface”, Galeria Itäkeskus, Helsinki, Finlanda,

1992; „Cinetique art”, Lorquin, Franţa, 1993; „Bandaje pe răni”, Sala Dalles, Bucureşti, 1993; Galeria Brotdorf, Merzig, Germania, 1994; „Alb/Negru”, Hanul cu Tei, Bucureşti, 2002; Clarobscur, Galeria Paul Amarica, Paris, 2008. Distincţii: Premiul Festivalului internaţional Sinaide Ghi, Roma, 1986; Premiul pentru pictură al Uniunii Artiştilor Plastici din România, 2006; Premiul pentru arte vizuale al Ministerului Culturii din România, 2007. Spaţiul iniţial al picturii sale este un câmp negru, comunicând cu haosul primordial, pe care apoi se afirmă prezenţa raţională, creatoare. Absenţa originară este dislocată de forţele luminii, asigurând un „clarobscur”, o primă instanţă a lucidităţii, a începutului proceselor formatoare. Este un moment când fiinţele, lucrurile şi conceptele încep să aibă identitate, să funcţioneze în parametri normali. Clarobscurul care se instituie este o treaptă necesară în vederea conceperii şi afirmării unui mesaj plastic cu multiple semnificaţii. Întreg câmpul compoziţiei este dominat acum de prezenţa forţelor creatoare. Sunt zone în care procesul clarificărilor, al ivirii formelor s-a încheiat, nu mai există indecizia de altădată, iar discursul plastic, încă marcat de contrastele de tip grafic, se citeşte distinct. După consumarea fazelor preliminare, limbajul pictural este pe deplin stabilit, în cele mai simple şi mai eficiente modalităţi de expresie. Odată stabilită o bună funcţionare a mijloacelor plastice, a regimului maselor de lumină şi întuneric, artistul poate să dezvolte sarcini figurative complexe, cu o maximă autoritate vizuală. (Vezi fasciculul III, planşa 43)

Bibliografie: Petru Lucaci, *8 Art+*, Bucureşti, 2006; Petru Lucaci, *Despre negru*, Bucureşti, 2008.

Luchian, Ştefan (n. Ştefăneşti, Botoşani, 1868 – m. Bucureşti, 1916). Pictor român. După absolvirea Şcolii de Arte Frumoase din Bucureşti (1885-1889) pleacă la München, unde studiază un an la Kunstakademie. Îşi continuă studiile la Academia Julian din Paris (1891-1892). În 1896 organizează în ţară, împreună cu alţi artişti, „Expoziţia artiştilor independenţi”. În 1898 ia parte la înfiinţarea societăţii artistice „Ileana” şi expune, începând cu 1902, la societatea Tinerimea Artistică*, devenind unul dintre cei mai apreciaţi pictori în epocă, continuând calea deschizătorilor de drumuri Grigorescu* şi Andreescu*. Biografia sa, marcată în copilărie de farmecul simplu şi luminos al dealurilor cu vii şi al luncilor de pe malul Prutului, este istoria unei pasionate lupte pentru afirmarea artistică, cu bucuriile şi tristeţile unui temperament aprins, iubitor de viaţă, cu tragedia unei boli care îl va răpune înainte de vreme. Tablourile sale au un echilibru secret, care îi permite să dezvolte, fără a ajunge la dispersarea imaginii, impresiile pe care i le furnizează realitatea. O serie de motive – buchete de flori sau imprimeuri cu motive vegetale etc. –, unele soluţii plastice, cum ar fi, de pildă, jocul subtil al curbelor şi contracurbelor, amintesc de anii de formaţie ai artistului, de sensibilitatea sa pentru formulele stilistice din Art Nouveau*. Luchian a fost în egală măsură peisagist, portretist, autor de compoziţii şi naturi statice – îndeosebi flori. În peisaje, atenţia sa este atrasă uneori de un colţ pitoresc de natură, alteori de unitatea dintre vegetaţiile abundente şi prezenţele umane. Compoziţiile cuprind câteva lucrări inspirate de viaţa satului românesc în preajma anului 1907, când au avut loc răscoalele ţărăneşti (*După muncă, spre casă*, 1905; *La împărţitul porumbului*, 1905; *Epilogul răscoalei,* 1907 etc.). La acestea se adaugă unele scene de gen (1911-1912),

în care, în ciuda suferinţei aduse de boală, pictorul menţine asupra realului o privire încărcată de înţelegere – o umanitate superbă în simplitatea şi naturaleţea sa. (Vezi fasciculul I, planşa 34)

Bibliografie: Jacques Lassaigne, *Ştefan Luchian*, Bucureşti, 1947; Petru Comarnescu, *Ştefan Luchian*, Bucureşti, 1956; Ionel Jianu, *Ştefan Luchian*, Bucureşti, 1956; Vasile Drăguţ, *Ştefan Luchian*, Bucureşti, 1968.

Luginbühl, Bernhard (n. Berna, 1929 – m. Langnau im Emmental, 2011). Sculptor elveţian. Studiază sculptura la Şcoala de Arte şi Meserii din Berna (1945-1948). Îşi amenajează un atelier la Mötschwil. Participă la Bienala de la Veneţia, 1956, 1964. Distincţii: Premiul Golin, la Bienala de la Veneţia, 1964; Premiul II (împreună cu Tinguely*) pentru Pavilionul Elveţian la Expoziţia Mondială, Osaka, 1967. Lucrează de preferinţă în metal. Ansambluri metalice, ample şi viguroase, sunt inserate cu pregnanţă într-un peisaj pe care îl modifică (*Agresiuni*, 1955; *Volume în C*, 1957; *Iradiant*, 1960). Treptat, formele sculpturilor citează tot mai mult configuraţia organismelor animale, într-o alcătuire fantastică, neliniştitoare. Artistul exprimă aici pericolele ascunse în folosirea iraţională a tehnologiilor moderne, maşinile scăpate de sub controlul uman intervenind, brutal şi arbitrar, în echilibrul vieţii cotidiene (*Elefant*, 1964; *Punch*, 1966; *Silver-Ghost*, 1966).

Bibliografie: W. Haftmann, F. Baumann, *Bernhard Luginbühl*, Berlin, 1972; C. von Tavel (ed.), *Bernhard Luginbühl: Figuren 1947-1989*, catalog, Kunstmuseum, Berna, 1989; M. Aebersold, P.

Tanner (eds.), *Bernhard Luginbühl. Die Druckgraphik 1945-1996*, catalog, Graphischen Sammlung der ETH Zürich, 1996.

Lu Hui (n. Wujiang, Jiangsu, 1851 – m. Shanghai, 1920). Pictor chinez. Se iniţiază în caligrafie şi pictură cu Liu Deliu, specializat în captarea imaginilor obiectelor şi fiinţelor din imediata apropiere. Un moment important în evoluţia sa îl constituie întâlnirea cu Wu Dacheng, în Shanghai, care îl iniţiază în înţelegerea vechilor maeştri. Primele lucrări sunt consacrate descrierii realităţii vizibile, mizând pe poezia ce se instalează pe parcursul existenţei. Într-o fază mai târzie acordă importanţă peisajului, urmărind o armonioasă integrare a omului în ordinea naturală. Cercetarea artei trecutului, ca sursă de inspiraţie pentru lucrările proprii, este canalizată în mod special în 1896, când devine conducătorul unei echipe de artişti însărcinată cu ilustrarea unui text de Wang Yun din Dinastia Yuan, prilej cu care frecventarea artei tradiţionale ajunge o practică curentă, poziţie de pe care căutările artistice ale timpului se concretizează în inovaţii formale deosebit de subtile. (Vezi fasciculul I, planşa 11)

Bibliografie: Julia F. Andrews, Kuiyi Shen *et al.*, *A Century in Crisis. Modernity and Tradition in the Art of Twentieth-Century China*, Guggenheim Museum, New York, 1998.

Luketić, Stevan (n. Budva, 1925 – m. Zagreb, 2002). Sculptor muntenegrean. A studiat la Academia de Arte Frumoase din Zagreb (1950-1955) cu Frano Kršinić. Între 1952 şi 1958 lucrează cu sculptorul Vojin Bakić*. Participă la expoziţiile: „Il piccolo argento”, Milano, 1965; Salon des Réalités Nouvelles, Paris,

1966; Trienala de la New Delhi, 1971; „Que bien resiste”, Lecco, 1974; „Desene originale”, Rijeka, 1978; Bienala de plastică mică, Murska Sobota, 1979. Distincţii: Premiul Vladimir Nazor, Zagreb, 1972; Premiul oraşului Budva, 1972; Premiul Crne Gore, 1973; Premiul Academiei „Crne Gore”, 1977. La început, blocurile de metal suportă acţiuni de suprafaţă, traducând gestul imprevizibilului până la limita informalului*. Cu vremea, un spirit ordonator, pe care trebuie să-l punem în legătură cu experienţele minimaliste*, conduce în plan general la purificarea volumului, iar în zonele de suprastructură, la o anume disciplină geometrică, în orice caz, la obţinerea unui ritm şi a unei coerenţe în evoluţia detaliilor. Dezvoltând un ciclu unic intitulat „Sculptură”, lucrările îşi păstrează, oricâte aluzii la tehnologic ar conţine, un evident caracter abstract*.

Bibliografie: Marijan Susovski, Zvonco Maković, *Luketić*, catalog, Zagreb, Budva, 1985; Eleonora Luketić, *Stevan Luketić*, Zagreb, 2009.

Luks, George Benjamin (n. Williamsport, Pennsylvania, 1867 – m. New York, 1933). Pictor american. După ce studiază la Academia de Artă din Pennsylvania şi la Academia din Düsseldorf, frecventează atelierele unor artişti din Berlin, Londra şi Paris. Vizitează muzee unde îi descoperă pe Rembrandt, Manet şi, fapt deosebit de important, cu ecouri în opera sa, pe Goya şi Frans Hals. A trăit la New York, activând ca profesor la Liga Studenţilor în Arte şi deschizându-şi o şcoală particulară. Debutează cu ilustraţii, caricaturi şi benzi satirice desenate pentru diferite gazete, între care *World*. În pictură este adeptul reprezentării veridice a realităţilor sociale. Aspectele

cele mai dure ale străzii, confruntarea, adeseori dramatică, între indivizi ce luptă pentru existenţă sunt înregistrate cu dorinţa de a spune adevărul. Artistul crede în ceea ce vede şi, pentru a da o imagine cât mai fidelă a epocii, nu evită aspectele aspre ale vieţii, mediile adeseori sordide şi interlope. Cu astfel de lucrări – portrete de boxeri şi luptători, scene de încleştare – este prezent la expoziţia din 1908 a grupului Cei Opt (cunoscut şi sub numele de Ashcan School* – Şcoala coşurilor de gunoi). Participă de asemenea la Expoziţia Armory Show* din 1913, devenind unul dintre pictorii reprezentativi ai realismului din care se dezvoltă aşa-numita artă a „scenei americane”. (Vezi fasciculul I, planşa 23)

Bibliografie: E.L. Cary, *George Luks*, New York, 1931.

Lulovski-Tane, Tanas (n. Želevo, Macedonia, 1940 – m. Skopje, 2006). Pictor macedonean. A studiat la Institutul de Arte Plastice „N. Grigorescu” din Bucureşti (1961-1967). Specializare la Roma în perioada 1970-1971. Participă la: Bienala de desen de la Rijeka, 1976; Trienala de la Belgrad, 1977; „Collegium Artisticum”, Sarajevo, 1984. Distincţii: Premiul Octombrie al Macedoniei, 1977. În lucrările sale, realul se află într-o permanentă stare de flux şi reflux. Uneori duce expresia plastică până la limita abstractului*, pentru ca în alte momente să dovedească o acută foame de concret. O astfel de fascinaţie a concretului îl apropie pentru puţină vreme de modalităţile hiperrealismului*, cu care înregistrează realităţi din imediata apropiere. Considerând nesatisfăcătoare calea reprezentării în cadre tradiţionale, pictorul caută ceea ce se află dincolo de ecranul imaginii, întorcând pânza şi oferind privirii partea

ascunsă a tabloului. Odată cu elementele şasiului, în compoziţie pătrund obiecte ce ţin de laboratorul artistului, amintind de arta pop*. Printre lucrurile pe care le încorporează în suprafaţa pe care o consideră validă se află şi pagini de jurnal, fapt ce ne introduce într-o direcţie conceptuală* a experienţelor sale artistice.

Bibliografie: I. Subotić, *Tanas Lulovski*, catalog, Doma JNA, Zagreb, 1982.

Lumea artei vezi *Mir iskusstva*

Lupaş, Ana (n. Cluj-Napoca, 1940). Artist decorator român. Absolventă a Institutului de Arte Plastice „Ion Andreescu” din Cluj-Napoca (1962). Participă la: Bienala de tapiserie de la Lausanne, 1969; Bienala Tineretului de la Paris, 1973; Trienala de la Milano, 1973; Trienala de tapiserie de la Łódź, 1975; „Opera, imaginea, semnul”, Bucureşti, 1975; Expoziţia internaţională din Montréal, 1977; „Studiu”, Timişoara, 1978; „Fantastic Art”, Rosamilia, 1981; „Textielstructuren”, Vichte, 1982; Bienala de la São Paulo, 1985; „Visual Works and Witnesses”, Paris, 1990; Art-Expo, Budapesta, 1991; „Europe the Century of the Avant-Garde in Central and Eastern Europe”, Bonn, 1993; „Global Conceptualism. Points of Origin”, Queens Museum of Art, New York, 1999; Arts Center, Cambridge, 2000; Galerie im Taxispalais, Innsbruck, 2008. Distincţii: Premiul Uniunii Artiştilor Plastici pentru arte decorative, 1969; Medalia de aur pentru tapiserie, Stuttgart, 1968; Premiul pentru tineret, Cluj-Napoca, 1972; diplomă la prima Cvadrienală a artelor decorative, Erfurt, 1974; Medalia Trienalei internaţionale de

tapiserie, Łódź, 1975. Debutează cu o serie de tapiserii bidimensionale, în care noutatea era căutată în repertoriul de motive sau în modul de tratare a motivelor (unele amintind procedeele serigrafice). Se remarcă mai ales prin seria de „sculpturi textile”, prin îmbinarea convenţiei reprezentării în două planuri cu elemente spaţiale, cu volume de sine stătătoare în ambianţă. Artista dezvoltă elementele spaţiale în lucrări ce presupun mobilitate, joc, deplasare liberă, instalarea stării de fabulaţie de sorginte folclorică (seria „Zmeie” şi *Covor zburător, simbol al păcii*). Apelul la materiale şi modalităţi ce aparţin fondului arhaic al textilelor populare, ca şi invocarea jocului plin de neprevăzut al copilăriei acordă lucrărilor sale ingenuitate şi surpriză perpetuă. Dornică să experimenteze noi modalităţi de expresie, artista a realizat, încă de la începutul activităţii sale, o serie de evenimente, configurări de arte povera*, performance-uri* şi instalaţii* (*Proces solemn*, Sălişte, Margău, 1964, 1966; *Instalaţie umedă*, Cluj, Margău, 1966, 1970; *Pregătiri pentru un mormânt rotund*, Cluj, 1978; *Haine împrumutate*, Cluj, Sibiu, Oradea, 1989; *În memoria hainei*, Piaţa Universităţii, Bucureşti, 1991). Culori şi forme, repere plastice şi gesturi simbolice alcătuiesc un discurs vizual plin de semnificaţii.

Lüpertz, Markus (n. Liberec, Cehia, 1941). Pictor german. După studii la Şcoala de Artă din Krefeld şi Academia de Artă din Düsseldorf, în 1962 se îndreaptă spre Berlin, unde fondează Galeria Grossgörschen 35. În 1970 primeşte premiul acordat de Villa Romana din Florenţa, rămânând foarte legat de acest centru italian. Predă în academiile de artă din Karlsruhe, Salzburg şi Düsseldorf. Între 1988 şi 2009 este rector al

Kunstakademie Düsseldorf. Expune la: Documenta din Kassel, 1982; Bienala de la Veneţia, 1993 (împreună, simptomatic, cu Georg Baselitz* şi Anselm Kiefer*); Muzeul de Artă Modernă din Paris, 2015. În anii berlinezi inaugurează seria de „picturi ditirambice”, cultivând polemic o artă figurativă, evident opusă diverselor tendinţe informale*, abstracte* din arta timpului. Se apropie mai curând de mişcările neoexpresioniste (vezi *Neue Wilde*, *Bad painting*), dar picturile şi sculpturile sale se disting prin cultivarea unor forme puternice, care citează valori ale mitologiei antice. De-a lungul anilor, arta sa câştigă în claritate şi frumuseţe, confirmând idealurile din epoca de început.

Bibliografie: Markus Lüpertz, *Dithyrambic Manifesto*, Berlin, 1966; *Markus Lüpertz, The Memory and the Form*, catalog, Valencia, 2002; Tatjana Dübbel, Jörg-Philipp Thomsa (eds.), *Unruhe im Olymp. Gedichte, Zeichnungen und Skulpturen von Markus Lüperz*, Lübeck, 2013.

Lurçat, Jean (n. Bruyères, 1892 – m. Saint-Paul-de-Vence, 1966). Pictor şi artist decorator francez. Studiază cu Victor Prouve din Nancy (1910), apoi în atelierele din Montparnasse. Realizează fresce în colaborare cu pictorul J.-P. Lafitte, cu care vizitează Italia şi Elveţia (1912). Pictează, desenează costume şi decoruri pentru teatru şi, în paralel, execută primele sale tapiserii (1917). Îşi lucrează tapiseriile la atelierul Hannebart din Toulon, apoi la celebrele ateliere din Gobelins (1936) şi Aubusson, unde este chemat, împreună cu Gromaire şi Dubreuil, pentru organizarea şi modernizarea industriei textile artistice. Călătoreşte, studiază şi ţine conferinţe în întreaga lume. Este ales preşedintele Centrului Internaţional de Tapiserie Veche şi Modernă înfiinţat

la Lausanne în 1961. Asupra picturilor şi tapiseriilor din prima perioadă îşi pun amprenta tendinţele cubiste* şi suprarealiste*. Călătoriile în nordul Africii, Orientul Apropiat, Caucaz, China şi Japonia îi aduc elemente noi. Din deceniul al patrulea artistul se consacră tapiseriei şi cel mai mult pare să-l influenţeze covorul oriental, imaginile grădinii, acele peisaje fabuloase tip „lumea văzută de la fereastră”. Cercetează şi tapiseriile medievale europene – purtătoare la rândul lor ale ecourilor tapiseriei orientale –, descoperind forme şi funcţii pe deplin actuale. Într-o epocă în care mediul de locuit, în general spaţiul public, suferă de pe urma standardelor, a industrializării, a prefabricatelor, artistul găseşte în tapiserie un mod de a umaniza şi personaliza ambianţa. „Peretele gol”, afirmă el, „este începutul închisorii, el trebuie acoperit; desfăşurarea unei tapiserii înseamnă un orizont. Un orizont cald, dulce, colorat, nemărginit…”. Cu rar spirit inventiv, cu o imagine hrănită de călătorii prin străvechi şi importante vetre de civilizaţie, Lurçat îşi construieşte propria viziune în care pare să domine tocmai misterul unor noi realităţi, tentaţia de a privi dincolo de aparenţele şi obişnuinţele vieţii cotidiene. Între fiinţele şi lucrurile pe care le reprezintă, între semnele ce compun marile câmpuri ale tapiseriilor sale apar ecouri din repertoriile simbolice şi decorative ale Orientului, alături de reprezentări dintr-o mitologie individuală, totul formând un ansamblu coerent, cu o permanentă capacitate de solicitare a atenţiei şi de menţinere a jocului fecund al imaginaţiei (*Iluzia lui Icar*, 1936; *Cele patru anotimpuri*, 1939; *Libertatea*, 1943; *Apocalips*, 1949; *Omagiu celor căzuţi în Rezistenţă şi în deportări*, 1954; *Cântecul lumii*, 1957-1964; *Cald şi rece*, 1960).

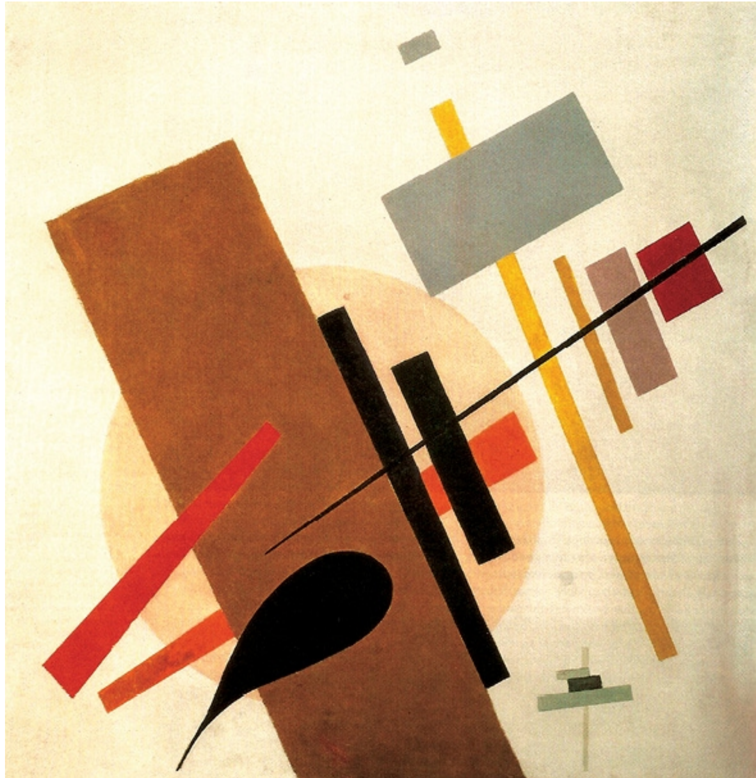
Bibliografie: Jean Lurçat, *Tapisserie française*, Paris, 1947; Jean Lurçat, *Designing Tapestry*, Londra, 1958; *Tapisserie de Jean Lurçat: 1939-1957*, Belvès, 1958.



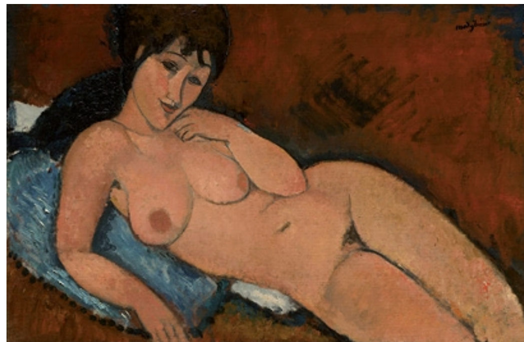
1. Egon Schiele, *Mutter mit zwei Kindern* (*Mamă cu doi copii*), ulei pe pânză, 1915-1917



2. Wilhelm Lehmbruck, *Sitzender Jüngling* (*Tânăr şezând*), 1917



3. Kazimir Malevici, *Suprematism*, ulei pe pânză, cca 1917



4. Amedeo Modigliani, *Nudo disteso su un cuscino blu* (*Nud pe o pernă albastră*), ulei pe pânză, 1917



5. Kuzma Petrov-Vodkin, *Rozovîi natiurmort* (*Natură moartă roz*), ulei pe pânză, 1918



6. Boris Kustodiev, *Bolşevic*, ulei pe pânză, 1920



7. Otto Mueller, *Female Nudes in Open Air* (*Femei nud în aer liber*), cca 1920



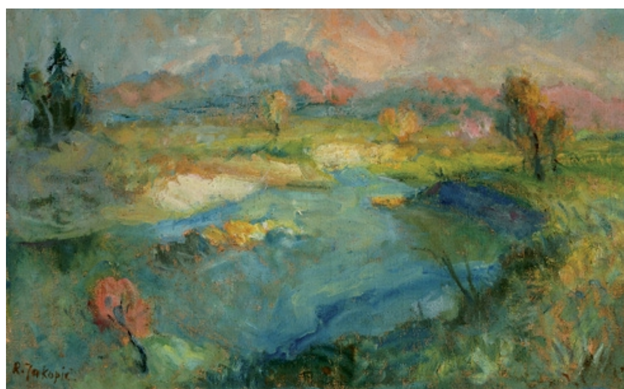
8. Ion Theodorescu-Sion, *Casă ţărănească din Curtea de Argeş*, ulei pe carton, Muzeul Naţional Cotroceni, 1922



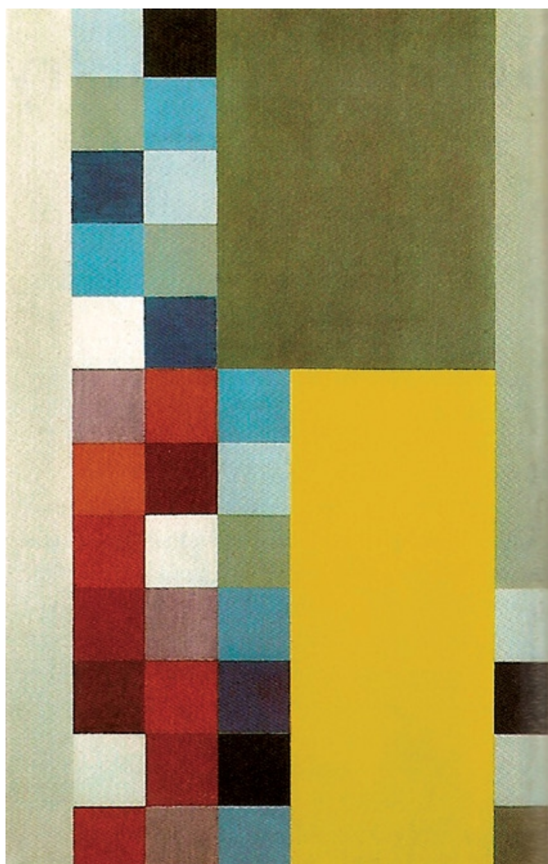
9. Nicolae Tonitza, *Autoportret*, ulei pe pânză, cca 1923



10. Chaïm Soutine, *Le Groom* (*Valetul*), ulei pe pânză, 1925



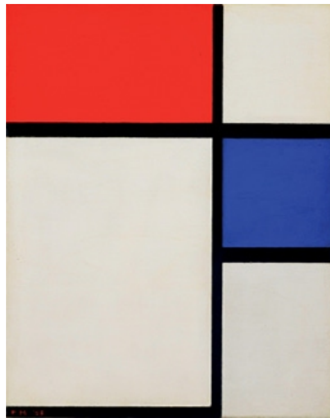
11. Rihard Jakopič, *Večer na Savi* (*Asfinţit pe râul Sava*), ulei pe pânză, 1926



12. Sophie Taeuber-Arp, *Vertical-Horizontal Composition*, ulei pe pânză, 1927/1928



13. Alexandru Plămădeală, *Mulsul oilor*, lemn, 1928



14. Piet Mondrian, *Composition No. II, with Blue and Red* (*Compoziţie nr. II cu albastru şi roşu*), ulei pe pânză, 1929



15. Robert Delaunay, *Formes circulaires* (*Forme circulare*), ulei pe pânză, 1930



16. Ilia Repin, Studiu pentru *Edecarii de pe Volga,* 1930



17. Otto Freundlich, *Komposition* (*Compoziţie*), ulei pe pânză, 1932



18. Julio González, *Tête dite „Le Tunnel”* (*Cap zis „Tunelul”*), fier, 1932/1933



19. Oskar Schlemmer, *Bauhaustreppe* (*Scara Bauhaus*), ulei pe pânză, 1932



20. Mihail Vasilievici Nesterov, *Portret Pavlova* (*Portretul lui Ivan Pavlov*),
ulei pe pânză, 1935



21. Paul Klee, *Insula Dulcamara*,
pastă colorată şi ulei pe hârtie de ziar, 1938



22. Louis Marcoussis, *Composition au coquillage* (*Compoziţie cu cochilie*), ulei pe pânză, 1940



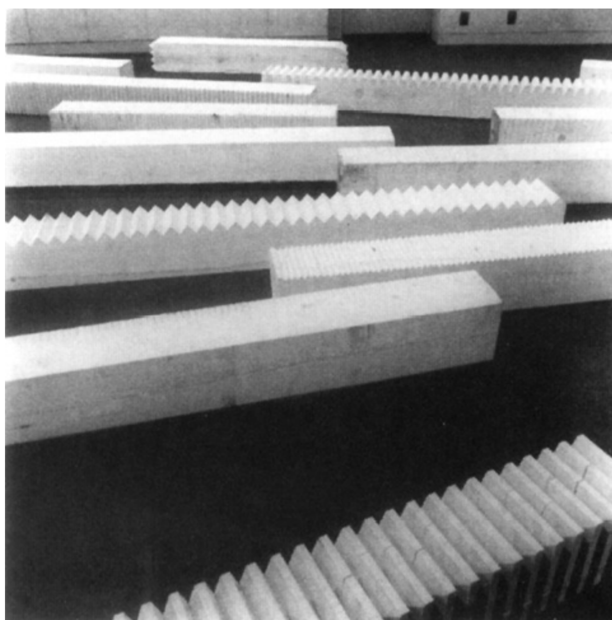
23. Vasile Popescu, *Natură moartă cu oglindă*, 1941



24. Ion Vlasiu, *Mamă şi fată*, alabastru, 1942. Foto: © Sorin Chiţu



25. Geza Vida, *Sfatul bătrânilor* (detaliu), 1970



26. Susumu Koshimizu, *From Surface to Surface*, lemn (cucută), dimensiuni: 30 × 30 × 300 cm (15 piese); 30 × 30 × 150 cm (15 piese), instalaţie prezentată la Pinar Gallery, 1971. Prin amabilitatea artistului



27. Şerbana Drăgoescu,
Joc pentru oameni,
Muzeul Naţional de Artă
al României, 1977



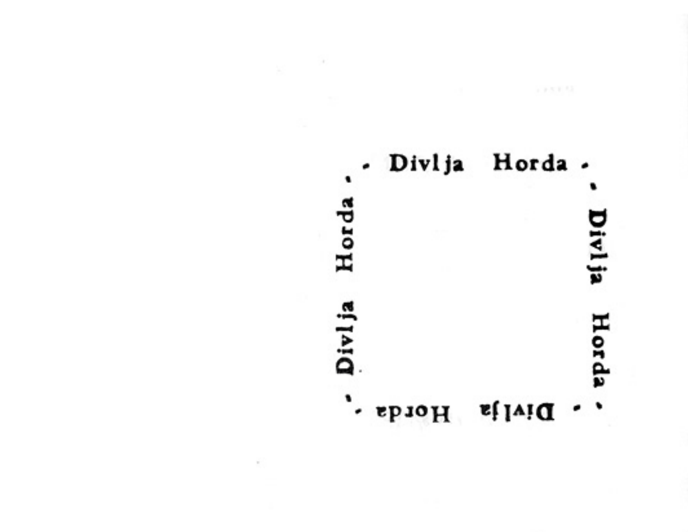
28. Paul Gherasim, *Octogon*, 1977



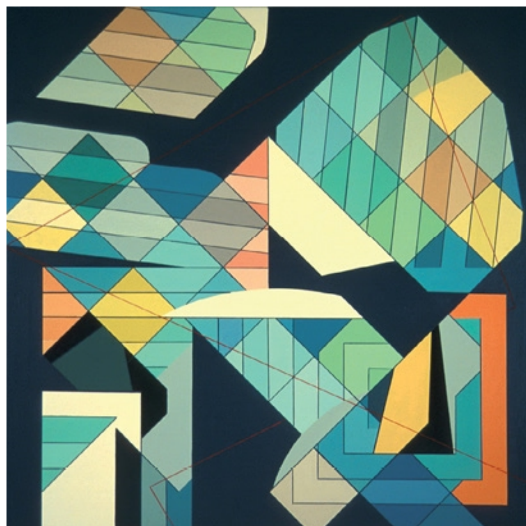
29. Cristian Breazu, *Icar*, 1978



30. Florin Maxa, *Grădina,* instalaţie, 1980



31. Andrei Tišma, *Divlja Horda* (*Hoarda sălbatică*), ştampilă pe hârtie, 1981



32. Attilio Taverna, *Improbabile sviluppo di una parentesi quadra* (*Improbabila progresie a unei paranteze pătrate*), 1985

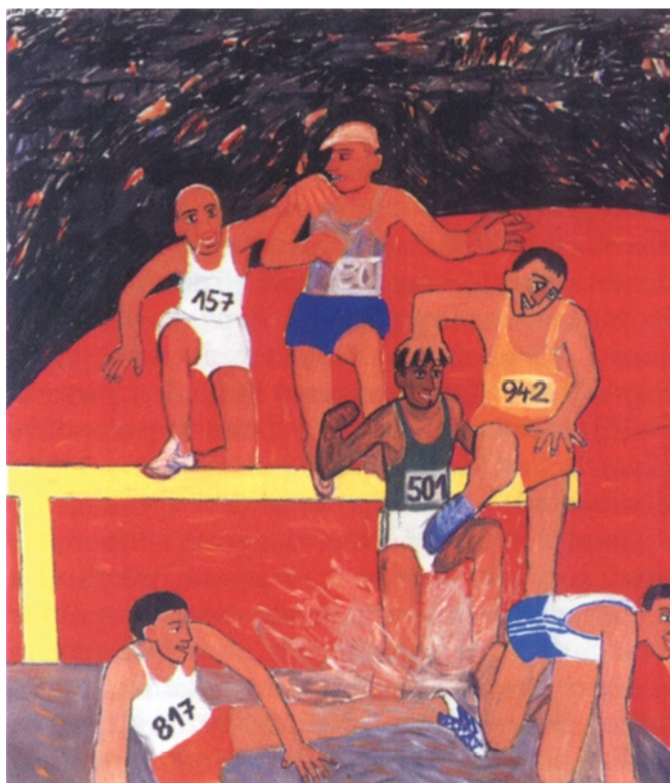


33. Romelo Pervolovici, *Ouroboros*, instalaţie, calcar, dimensiuni: 800 × 473 × 260 cm, Tabăra Naţională de Sculptură „Scânteia”, Iaşi, 1986.

© PERVOLOVICI, Romelo



34. Nikolai Maistorov, *Autoportret I*, 1987



35. Branko Suhy, *Pe terenul de sport*, 1987



36. Viorel Mărginean, *Peisaj*, 1988



37. Sorin Dumitrescu, *Mâna Arhanghelului Mihail*, 1989



38. Napoleon Tiron, *Figură*, 1990



39. Alexandru Chira, *Studiu pentru telepoem*, 1991



40. Braco Dimitrijević, *Triptychos Post Historicus or In the Galaxy of Blue Horse* (*Triptychos Post Historicus sau În galaxia calului albastru*), Stadtische Galerie im Lenbachhaus Münich, partea I: *Blue Horse* (*Cal albastru*), Franz Marc, 1917, partea a II-

a: Pitchfork supplied by Daniela Goldman (Furcă furnizată de Daniela Goldman), partea a III-a: Melons (Pepeni), 1991



41. Mihai Olos, *Regele şi regina*, lemn, dimensiuni: 40 × 60 × 20 cm, 1991



42. Ştefan Câlţia, *Dansul cucuvelei*, triptic, ulei pe pânză, dimensiuni: 146 × 112, 140 × 160, 146 × 115 cm, 1992. Fotografie furnizată prin amabilitatea Galeriei Posibilă



43. Ion Grigorescu, *Handicapat*, 1992



44. Silviu Oravitzan,
Centrum Mundi, 1992

M

Ma (*Azi*). Revistă de avangardă publicată la Budapesta în perioada 1917-1919 şi la Viena în perioada 1920-1925. Redactată de Kassák*, cunoscut deopotrivă ca poet şi pictor, revista exprimă tendinţele novatoare în plan artistic şi cultural, în general în plan social. Revista reia şi dezvoltă o altă publicaţie, A *Tett**, editată de Kassák în 1915-1916 la Budapesta. *Ma* se înscrie în seria publicaţiilor europene şi central-europene – *Der Sturm*, *Die Aktion**, *Merz*, *Contimporanul**, *Red** etc. – care îşi propun să identifice şi să promoveze dimensiunile spirituale ale secolului XX, în primul rând cele legate de programul constructivismului*, care, în varianta ungară, cu unele accente expresioniste*, se prezintă sub forma activismului. Adresându-se lectorilor în editorialul-manifest publicat în primul număr al revistei, la 1 ianuarie 1917, Kassák, în tradiţia manifestelor futuriste* şi constructiviste, se entuziasmează în faţa promisiunilor tehnologice şi a prefacerilor sociale aduse de noua epocă, zguduită de revoluţii. La început, *Ma* reuneşte artişti ca Uitz*, József Nemes-Lampérth, Mattis-Teutsch*, Bortnyik*, Lajos Tihanyi şi Róbert Berény, cărora li se alătură apoi Lajos Gulácsy, Moholy-Nagy*, precum şi alţi artişti şi scriitori. Prezenţa lui Moholy-Nagy în cadrul revistei face ca la

manifestările organizate de *Ma* să adere unii dintre reprezentanţii Şcolii Bauhaus*, cum ar fi Breuer*, Farkas Molnár şi Alfréd Forbát, fapt ce subliniază ideile constructiviste, cu implicaţii în domeniul socialului, al grupului de la Budapesta. După căderea Republicii Ungare, în urma persecuţiilor care puneau semnul egal între mişcările revoluţionare şi arta de avangardă, activitatea revistei *Ma* este suspendată la 15 iulie 1919; continuă la Viena, la începutul anului viitor, pe aceeaşi linie a prezentării şi încurajării creaţiilor constructiviste, dadaiste*, expresioniste, abstracte* şi suprarealiste* – adică acele tendinţe caracteristice pentru orizontul artei europene a anilor 1920. La lansarea primului număr apărut la Viena, Kassák publică un salut către cititori, tradus în germană, „Către artiştii din toate ţările”, cu o evidentă deschidere internaţionalistă. În ansamblu, gruparea de la *Ma* rămâne fidelă ideilor puse în slujba „transformării societăţii”, apelând la orice propunere nouă în domeniul limbajului plastic, al creaţiei culturale. Începând însă să facă distincţie între diversele tendinţe, unul dintre membrii acestei grupări, poetul Sándor Barta, nu acceptă contradicţia dintre aspiraţia raţionalistă a constructivismului şi negaţia dadaistă, pleacă de la Ma şi, în 1922, pune bazele unei noi reviste, *Le Pendu* (*Spânzuratul*). Refuzând să accepte orientarea tot mai decisă spre o cultură marcată de proletariat (proletcultismul), înţeleasă ca o degradare a idealurilor social-democrate, Bortnyik şi Uitz părăsesc, la rândul lor, mişcarea Ma; Uitz şi Aladár Komját înfiinţează la Viena revista *Egység* (*Unitate*). Rămas credincios vechilor idealuri, Kassák, împreună cu Moholy-Nagy, redactează *Buch der neuen Kunstler* – o enciclopedie a constructivismului. În faţa noilor presiuni

asupra revistei, aceasta îşi încetează apariţia în 1925, ultimele cuvinte ale ultimului număr fiind un adevărat testament-apel, scris cu majuscule: PROPAGAŢI ARTA DE AVANGARDĂ!

Bibliografie: Júlia Szabó, *A magyar aktivizmus története* (*Istoria activismului maghiar*), Budapesta, 1971; Lajos Kassák, *Historie de* A Tett *et de* Ma. *L'Activisme hongrois*, Paris, 1979.

Macchiaioli (de la it. *macchia* – pată). Mişcare artistică iniţiată în 1850 la Florenţa de un grup de artişti ce se întâlneau la cafeneaua Michelangelo şi care îşi propuneau să se desprindă de formele artei academiste. Printre participanţii la această încercare de renovare a limbajului plastic, ce anunţă apropiata apariţie a impresionismului*, se numără Giovanni Fattori, Telemaco Signorini, Adriano Cecioni, Silvestro Lega ş.a., susţinuţi de iubitorul de artă Diego Martelli. O amplă şi răsunătoare expoziţie a pictorilor *macchiaioli* a avut loc în 1861 la Florenţa. În consideraţiile lor teoretice (Signorini, Cecioni), pictorii din această mişcare se referă la înregistrarea impresiilor cu ajutorul unor *pete* de culoare, apropriate de senzaţiile trezite de real. Aceste *pete* sunt încărcate de lumină sau obscure, în funcţie de aspectele schimbătoare ale realităţii şi de stările de spirit – de asemenea schimbătoare – ale artiştilor. Prin încercarea de surprindere a realităţii aşa cum se prezintă ea la un moment dat simţurilor, prin elemente de tehnică, *macchiaioli* au contribuit la dezvoltarea artei moderne italiene, cu un ecou resimţit de arta europeană din a doua jumătate a secolului al XIX-lea.

Bibliografie: Albert Boime, *The Art of the Macchia and the Risorgimento*, Chicago, Londra, 1993.

Maciunas, George (n. Kaunas, 1931 – m. Boston, 1978). Artist lituanian, promotor al mişcării internaţionale Fluxus*. La galeria sa A/G din New York organizează în preajma anului 1960, la iniţiativa prietenului său, compozitorul La Monte Young, o serie de performance-uri* şi dezbateri artistice. Pe o invitaţie la un ciclu de conferinţe, în 1961, este folosit pentru prima dată termenul Fluxus, o trimitere directă la fluenţa lucrurilor, la viaţa înţeleasă ca permanentă curgere. Editează o culegere avangardistă redactată de La Monte Young. Aflat în Germania, în 1962, concepe o serie de „Concerte Festa Fluxorum" şi un „Tour Fluxus", care până în 1964 va traversa Moscova, Tokyo şi Berlin. Organizează de asemenea o serie de concerte „Festa Fluxus". În 1963 vine în contact cu Joseph Beuys* şi mişcarea de avangardă din Düsseldorf, interesându-se de acţiuni (vezi *Acţionism*), performance-uri, instalaţii*, de tot ceea ce se prezintă ca artă alternativă. În perioada 1967-1969 organizează şapte cooperative de imobile în cartierul Soho din New York. În 1975 face studii pentru fondarea unui New Bauhaus în Massachusetts. Propunerile sale şi ale mişcării create în jurul său pun în discuţie statutul operei şi al creatorului de artă, într-o realitate tranzitorie şi supusă în permanenţă schimbării.

Bibliografie: J. Hendricks, *Fluxus Codex*, New York, 1988; E. Williams, A. Notl (eds.), *Mr. Fluxus. Ein kollektives Porträt von George Maciunas 1931-1978*, Wiesbaden, 1996.

Mack, Heinz (n. Lollar, 1931). Pictor şi sculptor german. Studiază la Academia de Artă din Düsseldorf (1950-1953), frecventează cursurile de filosofie la Universitatea din Köln

(1953-1956). Fondator, împreună cu Otto Piene*, al Zero Gruppe*, Köln (1958). Profesor la Academia de Artă din Berlinul de Vest (din 1969). Participă la expoziţiile: Documenta din Kassel, 1959; „Arta concretă”, Zürich, 1959; „Festivalul Artei de Avangardă”, Paris, 1960; „Carnegie International”, Pittsburgh, 1961; „Nul”, Amsterdam, 1962; Bienala de la Tokyo, 1964; „Arta şi mişcarea”, Tel Aviv, 1965; „Ochiul sensibil”, New York, 1965; „Kinetica”, Viena, 1967; Bienala de la Veneţia, 1968, 1970; „Artă multiplicată”, Köln, 1968; „De la Picasso la Lichtenstein”, Londra, 1974. În spiritul programului Zero Gruppe – pe care îl elaborează parţial şi pe care îl ilustrează cu propriile creaţii –, artistul se ocupă de studiul luminii, înţeleasă ca limbaj vizual. În 1961 face spectacole luminoase în deşertul Sahara, îmbinând principii ale artei cinetice* cu intervenţia în peisaj (vezi *Land-art*). În lucrările pe care le concepe de-a lungul anilor, suprafeţele-lumină sunt confecţionate din metal, lemn etc., în aşa fel încât există în permanenţă tentaţia reliefului, a celei de-a treia dimensiuni. Evoluţia spaţială este asigurată de expansiunea naturală a luminii, precum şi de o serie de mecanisme simple care duc, în spiritul artei cinetice, la instalarea mişcării.

Bibliografie: Margit Staber, *Heinz Mack*, Köln, 1966; Wieland Schmied, Eberhard Roters, *Heinz Mack*, Eindhoven, 1973; Karin Thomas, *Heinz Mack*, Recklinghausen, 1975; D. Honisch, *Mack: Skulpturen, 1953-1986*, Düsseldorf, Viena, 1986; W. Schmied (ed.), *Utopie und Wirklichkeit im Werk von Heinz Mack*, Köln, 1998.

Macke, August (n. Meschede, 1887 – m. Souain-Perthe-lès-Hurlus, Champagne, 1914). Pictor german. În 1907, după ce a urmat cursurile Academiei din Düsseldorf, devine elevul lui Lovis Corinth. Călătoreşte în Franţa şi Italia, venind în contact cu arta modernă, arătându-se, în lucrările de început, influenţat de Matisse*. Se împrieteneşte în 1910 cu Marc* şi participă împreună, în 1911, la înfiinţarea grupării Der Blaue Reiter*. La Paris, în anul următor, se interesează de căutările lui R. Delaunay* în domeniul armoniilor de tip muzical ale culorilor. Pictorul sintetizează sensul preocupărilor sale din acel moment într-o scrisoare din 1912: „Cel mai frumos scop al nostru este să găsim energiile culorilor, care pot făuri spaţiul, şi să nu ne mulţumim cu un clarobscur lipsit de viaţă”. Între 1913 şi 1914 vizitează Tunisia însoţit de Klee* şi de pictorul suedez Moilliet*. În toamna anului 1914 moare pe front, în cursul unei lupte din Champagne. Personajele pictate de Macke au siluete elegante, fiind construite din suprafeţe largi de culoare, asemenea elementelor din ambianţa în care sunt reprezentate (*În faţa vitrinei*, 1912; *Drum însorit*, 1913; *Promenadă*, 1913). Există în lucrările sale o forţă lăuntrică ce animă personajele, vegetaţia, lucrurile, un izvor energetic dublat de vivacitatea, de strălucirea culorilor. Experienţa tunisiană n-a durat multă vreme, ea nu s-a putut concretiza (ca la Klee) în stilul operei şi viziunii sale, anunţând doar o sporire a luminozităţii tonurilor (*Casă roşie în peisaj*, 1914; *Peisaj cu vacă şi cămilă*, 1914). Curmată brusc, tragic, activitatea sa este punctată de câteva realizări remarcabile, definitorii pentru anii în care expresionismul* german antebelic îşi clarifică propriile dimensiuni, în dialog cu mişcările artistice europene, de răsunet în epocă. (Vezi fasciculul I, planşa 42)

Bibliografie: E.-G. Güse (ed.), *August Macke. Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen*, catalog, Westfäliches Landesmuseum für Kunst- und Kulturgeschichte Münster, München, 1986; M.M. Moeller, *August Macke. Die Tunisreise*, München, 1989; U. Heiderich (ed.), *August Macke. Aquarelle, Werkverzeichnis*, Stuttgart, 1997.

Mackintosh, Charles Rennie (n. Glasgow, 1868 – m. Londra, 1928). Arhitect scoţian, reprezentant al modern style*, al concepţiilor novatoare din preajma anului 1900 (vezi *Art Nouveau*). Se formează la School of Art din Glasgow şi, în paralel, lucrând cu arhitectul John Hutchinson. În 1890, după ce obţine Premiul Thompson pentru un proiect în stil clasic, face o călătorie de studii în Italia şi Franţa. Fondează în 1890 Grupul Celor Patru (împreună cu surorile Margaret şi Frances MacDonald şi Herbert McNair). În 1895 participă la Expoziţia de la Maison de l'Art Nouveau, la Paris, cu o selecţie de afişe. Creaţia sa este de o deosebită însemnătate pentru geneza arhitecturii moderne a secolului XX, prin echilibrul remarcabil între respectarea funcţiei şi valoarea plastică a edificiului. Stilul său, pregnant personal, e o reacţie contra stilului istoric (ca întreaga mişcare a artei de la 1900 – vezi *Art Nouveau*), iar în cadrul acestei mişcări se impune printr-un sistem decorativ geometric, abstract*, care îşi caută sursele în arta celtică şi extrem orientală (japoneză). În 1897 câştigă competiţia pentru extinderea clădirii School of Art din Glasgow, operă definitorie pentru el şi pentru arhitectura epocii. Repartiţia maselor arhitecturale, sinteza dintre monumentalitatea planului şi graţia decoraţiei faţadelor, funcţionalitatea împărţirii spaţiului fac din această construcţie una dintre operele fundamentale ale arhitecturii europene moderne. În 1901 construieşte Windy

Hill, în 1903, celebra Hill House, iar în 1904, Willow Tea-Rooms, ale cărei decoraţii au rămas antologice pentru Şcoala de la Glasgow. Concomitent cu preocupările de arhitect, ca majoritatea artiştilor marcaţi de modern style Mackintosh s-a preocupat de designul de mobilier, de designul obiectelor de interior, de grafica de afiş etc., pledând pentru unitatea stilistică a mediului ambiant. (Vezi fasciculul I, planşa 22)

Bibliografie: Nikolaus Pevsner, *Ch.R. Mackintosh*, Milano, 1950; Thomas Howarth, *Charles Rennie Mackintosh and the Modern Movement*, Londra, 1952.

Macréau, Michel (n. Paris, 1935 – m. Paris, 1995). Pictor francez. După o scurtă perioadă în care formele, simplificate la maximum, par mai apropiate de convenţiile unui limbaj abstract*, la începutul anilor 1960 artistul optează pentru o figuraţie complexă, pe fundalul tendinţelor narative promovate de Nouvelle Figuration. Pe un fond uniform colorat, aparent redus la rolul de ecran, se desfăşoară un material grafic complex, în permanentă mişcare, făcând să apară figuri umane, animale, cu un corespondent în realitate sau fantastice, semne cu varii încărcături simbolice, litere ale unui alfabet cunoscut sau în plin proces de formare. Linia e contorsionată, nervoasă, poartă o forţă magică nepotolită. Expresiv în sine, ductul grafic îşi anexează savoarea povestirii, a descrierii, în permanentă pendulare între ansamblu şi detaliu. Acest sistem figurativ cu baza pe referinţa la lumea văzută sau ignorantă a făcut ca Macréau să fie comentat în contextul afirmării artei brute* şi al programului propus de gruparea Cobra*, mijloacele sale

găsindu-şi uneori un corespondent în creaţiile graffiti* americane.

Bibliografie: Bernard Lamarche-Vadel, Jacques Martineau, *Macréau: 30 ans de peinture*, Paris, 1989.

Magnelli, Alberto (n. Florenţa, 1888 – m. Meudon, 1971). Pictor italian. Studii tehnice; autodidact ca artist. În cadrul revistelor *La Voce* şi *Lacerba* face cunoştinţă (1911) cu futuriştii* Boccioni*, Carrà*, Marinetti. În vizită la Paris, în 1914, se apropie de scriitori ca Apollinaire şi Max Jacob şi de artişti ca Picasso*, Léger*, Gris*, De Chirico*. Tot la Paris, mai târziu (1934), îl cunoaşte pe Kandinsky*. În anii războiului se află la Grasse, împreună cu Arp*, Sophie Taeuber-Arp* şi Sonia Delaunay* (1940-1944). Participă la expoziţiile: „Originile artei abstracte”, Paris, 1949; Bienala de la Veneţia, 1950, 1960; Bienala de la São Paulo, 1953, 1955; „Sursele secolului 20”, Paris, 1960; Cvadrienala de la Roma, 1973. Distincţii: Marele Premiu la Bienala de la São Paulo, 1955; Premiul Guggenheim, New York, 1958. După 1944 începe să treacă materialul figurativ printr-un tot mai accentuat proces de abstractizare, până când elementele vizibile îşi pierd caracterul de reflectare. Realizează tablouri cu o dominantă intenţie abstractă* (1953, 1955), punând din ce în ce mai mult accentul pe valoarea instantaneului liric. Pictorul revine apoi asupra sugestiilor din realitate, în tablouri ce păstrează unele convenţii de reprezentare figurativă. Formele sunt pure, ample, înscrise autoritar pe fonduri de regulă monocrome (ciclul „Pietre”, 1931-1935; *Viziune inconfortabilă*, 1947; *Punct de ostilitate*, 1955).

Bibliografie: *Alberto Magnelli, 1888-1971: Ölbilder, Gouachen, Collagen, Skulpturen*, Köln, 1973; A. Maisonnier, Alberto *Magnelli, Catalogue raisonné*, I: *L'œuvre peint*, II: *L'œuvre gravé*, Paris, 1975, 1980; *Magnelli*, catalog, Centre Georges Pompidou, Paris, 1989.

Magritte, René (n. Lessines, Hainault, 1898 – m. Schaerbeek, 1967). Pictor belgian. Studiază la Academia din Bruxelles (1916-1918). Lucrează un timp în domeniul graficii publicitare (Bruxelles, 1922-1926). Frecventează grupul Dada*, artiştii de avangardă (Victor Servranckx* ş.a.), debutând în anii 1922-1923 cu compoziţii abstracte*. Împreună cu Camille Goemans, Marcel Lecomte, E.L.T. Mesens şi Paul Nouge formează un grup suprarealist* (1924). Editează (cu Mesens) revistele *œsophage* şi *Marie*, de orientare suprarealistă (1925-1926). Se stabileşte pentru câţiva ani la Paris (1927-1931), unde vine în contact cu grupul suprarealiştilor, din care făceau parte pictorul Dalí*, poeţii André Breton, Paul Éluard ş.a. Magritte filtrează într-un mod personal experienţa lui De Chirico* (sub influenţa căruia realizează primul său tablou suprarealist), precum şi propunerile apărute în ambianţa artistică franceză. Participă la expoziţiile: „Minotaure”, Bruxelles, 1934; „Fantastic Art, Dada and Surrealism”, New York, 1936; „Surrealist Object and Poems”, Londra, 1937; „Surrealist Diversity”, Londra, 1945; Bienala de la Veneţia, 1948; „Fantastic Art of 20th Century”, Basel, 1952; „Collages and Objects”, Londra, 1954; „Disquieting Muse”, Houston, 1958. Tablourile sale nu urmează procedeul „dicteului automat” despre care vorbea Breton, refuză transcrierea neprelucrată a materialului oferit de memorie (*Cele şase elemente*, 1928; *Falsa oglindă*, 1928; *Omagiu lui Mack*

Sennett, 1934; *Magie neagră*, 1935; *Modelul roşu II*, 1937; *Stimularea obiectivă*, 1939). Ordonează după legi proprii datele pe care i le oferă cultura şi observaţia, dorind să dezvăluie aspecte nebănuite ale lucrurilor. Din 1940 începe perioada „Plein soleil”, pictorul scriind în 1946 un proiect de manifest – *Le Surrealisme en plein soleil* (*Suprarealismul în plin soare*), ce rămâne nepublicat din cauza opoziţiei lui Breton şi a prietenilor săi nemulţumiţi de îndepărtarea lui Magritte de la principiile „clasice” ale suprarealismului. Imaginile sale se saturează de elemente evocatoare ale operelor unor înaintaşi, ale locurilor vizitate, căutând în permanenţă metafora, simbolurile, asociaţiile poetice (*Balconul lui Manet*, 1949; *Madame Recamier* – după David, 1949; ciclul „Amintiri din călătorie”, 1951; *Vacanţa lui Hegel*, 1958; *Ţara lui Arnhem* – după Poe, 1962; *Arta de a trăi*, 1967). Artistul construieşte formele cu acurateţe, vădind buna sa formaţie academică, interesându-se totodată de culoare, pe care o consideră un factor important în conceperea operei de artă plastică.

Bibliografie: René Magritte, *Écrits complets*, Paris, 1979; A.M. Hammacher, *René Magritte*, Paris, 1974; Philippe Robert-Jones, *Magritte, poète visible*, Bruxelles, 1972; J. Pierre, *Magritte*, Paris, 1984; D. Sylvester, S. Whitfield, *René Magritte. Catalogue raisonné*, 6 vol., Anvers, Londra, 1992-1996; M. Paquet, *René Magritte 1898-1967. Der sichtbare Gedanke*, Köln, 1993.

Mail-art. Artă a corespondenţei cuprinzând diferite forme de creaţii originale, pe suportul diferitelor obiecte poştale – plicuri, scrisori, telegrame, cărţi poştale, publicaţii. Primul val al avangardismului european – dadaismul*, futurismul* – ce marchează începutul secolului XX (1910) a înregistrat

manifestări sporadice puse în circulaţie prin intermediul poştei. Constituirea acestei forme de expresie ca mişcare coerentă, bazată pe un program elaborat, pe un suport teoretic al artei ca formă de comunicare, aparţine celei de-a doua jumătăţi a secolului XX (anii 1950-1960). Ray Johnson formează The New York Correspondence School, Yves Klein* şi Ben Vautier (aparţinând de nouveau réalisme*), membrii grupului Gutai* (1955) fondează în fapt mişcarea ce cunoaşte o mare extensie în deceniile următoare, contribuind la aventura imaginii contemporane, la noile forme ale implicării artei în cea mai stringentă realitate. Nu întâmplător, membrii mişcării franceze aparţin noului realism (vezi *Nouveau réalisme*). Mişcarea internaţională Fluxus* dă amploare acestei forme de artă. În 1972, prima expoziţie importantă de mail-art, organizată la Centrul Studenţesc de Cultură din Belgrad, pune în evidenţă anvergura apelului la arta corespondenţei. Apar şi o serie de publicaţii specializate pentru această formă de comunicare artistică. Manifestările de mail-art de după 1950 se extind la modalităţile specifice ale corespondenţei tradiţionale la diverse forme – unele originale – ale mesajului vizual, la mesajul fonic şi cinetic* (benzi video, filme, programe pentru computer – vezi *Computer art*). Se precizează, cu ocazia sutelor de expoziţii organizate în toată lumea, dincolo de tema principală a comunicării, formularea unor subiecte pe care le regăsim în general în reclamele vremii. Mail-art, care la debutul său era o formă de dinamitare a unui sistem de obişnuinţă cu constrângerile, a devenit în ultimele decenii un mod renăscut de circulaţie a imaginii, al cărui scop este, într-o epocă obsedată de informaţie şi de comunicare, una dintre modalităţile manifestării libertăţii, a legăturilor peste frontierele culturale şi

politice. Mail-art este o formă de implicare a artei în existenţă, o chemare pentru diverse niveluri ale populaţiei la creativitate şi expresie, o cale de depăşire a premiselor pur estetice, în favoarea unei angajări directe în textura realităţii. Ne aflăm în faţa uneia dintre modalităţile solide – şi credibile – de democratizare a gestului artistic şi de extremă difuzare a informaţiei artistice.

Bibliografie: M. Crane, Mary Stofflet (eds.), *Correspondence Art: Sourcebook for the Network of International Postal Art Activity*, San Francisco, 1984.

Maillol, Aristide (n. Banyuls-sur-Mer, 1861 – m. Banyuls-sur-Mer, 1944). Sculptor şi pictor francez. Studiază la Şcoala de Arte Frumoase din Paris (1882-1886), în atelierul lui Cabanel. Începe cu picturi şi tapiserii. Din 1896 frecventează grupul Les Nabis*, care îi reunea pe Gauguin*, Maurice Denis*, Bonnard*, Vuillard* ş.a. Influenţele cubiştilor*, ale mişcării Art Nouveau* se fac simţite în tapiserii (*Grădina fermecată*, 1894; *Baigneuse*, 1902), în picturi (*Marea*, 1895; *Coasta de Azur*, 1898), ca şi în primele sculpturi realizate după 1900. Cu sculpturi ca *Noaptea* (1902-1904) şi *Mediterana* (1902-1903), el păstrează volumul amplu, vital, dar începe să elimine accesoriile decorative, să purifice formele, lăsându-le să se afirme în plinătatea lor. În prelungirea cultului antropocentrist, artistul consideră trupul uman – de cele mai multe ori cel al femeii – o premisă a oricărei opere, artistul rămânând departe de tendinţele spre geometrie sau pură abstracţie* care se manifestau în vremea deplinei sale afirmări. Operele sale continuă, în ciuda căutărilor artistice ale vremii, să elogieze valori simple şi perene, simboluri cuprinse

în însăşi prezenţa fiinţei umane (*Pomona*, 1911; *Durerea*, 1923; *Île-de-France*, 1925; *Monumentul lui Paul Cézanne*, 1912-1925; *Muntele*, 1937). În contextul unei opere care se îndepărtează, cel puţin în prim-plan, de curentele artistice la modă, Maillol redescoperă realitatea trupului uman, realitate pe care o prezintă, coborând dincolo de achiziţiile Renaşterii, ale secolului de aur grecesc, la farmecul vechilor sculpturi din culturile preclasice ale Mediteranei. Sculptorul înfăţişează de cele mai multe ori trupuri tinere, pline de viaţă, fără să cadă însă într-un erotism vulgar. În sculpturi (ca şi în desenele pentru *Arta iubirii* de Ovidiu şi pentru *Laude* de Virgiliu) se arată o umanitate triumfătoare, demnă în prezenţa sa fizică şi spirituală. (Vezi fasciculul I, planşa 24)

Bibliografie: John Rewald, *Maillol*, Londra, 1939; W. George, *Aristide Maillol*, New York, 1965; D. Vierny (ed.), *Aristide Maillol. La Méditeranée*, catalog, Musée d'Orsay, Paris, 1986; B. Lorquin, *Aristide Maillol*, Geneva, 1994, Londra, New York, 1995.

Maistorov, Nikolai (n. Sofia, 1943). Pictor bulgar. A absolvit Academia de Artă din Sofia, unde a studiat cu N. Pavlovici şi Nenko Balkanski*. Participă la Expoziţia de Toamnă, Plovdiv, 1988; Salon d'automne, Paris, 1988; Trienala de desen de la Wrocław, 1978, 1981, 1987; Trienala de grafică de la Lublin, 1985; Bienala de la Cracovia, 1986; „Eastern Countries", Menton, 1989; Bienala de umor de la Gabrovo, 1985, 1987; Trienala de la Sofia, 1985, 1988; International Cultural Olympics, Seul, 1988. Distincţii: Premiul Bienalei de umor, Gabrovo, 1982; Premiul criticii pentru expoziţii personale, Sofia, 1984. Vastul ciclu „Omul", cuprinzând lucrări realizate în diferite tehnici, se constituie într-o adevărată dezbatere privind condiţia umană.

Punctul de vedere al artistului este al unui atent observator al dramei pe care o cunoaşte fiinţa umană, supusă erodării şi degradării, atât în plan fizic, cât şi psihic. Teribile forţe exterioare şi interioare dislocă fizionomiile, în tradiţia artei expresioniste[*]. Procesul de descompunere nu ajunge foarte departe, nu anihilează cu totul ordinea formală, pentru că artistului i se pare mai important să-şi exprime atitudinile înainte de disoluţia formei. Este un moment în care meditaţia asupra omului capătă sens şi lasă o posibilă cale de salvare. În cuprinsul dramei pe care o pune în „scenă”, uneori apar fiinţe sacre, animale fantastice şi, sugestiv, imaginea propriului chip. (Vezi fasciculul II, planşa 34)

Maitec, Ovidiu (n. Arad, 1925 – m. Paris, 2007). Sculptor român. A absolvit în 1950 Institutul de Arte Plastice „N. Grigorescu” din Bucureşti. Expoziţii personale: Cercle Gallery, Londra, 1969; Kettle’s Yard Gallery, Cambridge, 1971; Richard Demarco Gallery, Edinburgh, 1974; Bleacoat Gallery, Liverpool, 1974; Galeria Orizont, Bucureşti, 1974; Alwin Gallery, Londra, 1977; Institutul Cultural Italian, Bucureşti, 1983; Sala Dalles, Bucureşti, 1985; La Tour des Cardinaux – Isle-sur-la-Sourgue, 1993; Galeria Catacomba, Bucureşti, 1996; Muzeul Naţional de Artă al României, Bucureşti (cu Sultana Maitec), 2001; „Lemn şi aur”, Galeria Allianz-Ţiriac, Bucureşti (cu Sultana Maitec), 2004; „Pictură şi sculptură”, Casa Academiei Române (cu Sultana Maitec), Bucureşti, 2006. Expoziţii de grup: Bienala de la Anvers, 1967; Bienala de la Veneţia, 1968, 1972, 1980, 1995; Muzeul Rodin, Paris, 1971; Bilbao, 1982. Distincţii: Premiul Academiei Române, 1967; Marele Premiul al Uniunii Artiştilor Plastici din România, 1974. Cel mai sensibil la concepţiile sale

formale se dovedeşte lemnul, material care păstrează în mod natural o tendinţă fitotropică. În plus, sculptorul apelează la o serie de goluri, de perforaţii ce dematerializează volumele, pregătindu-le pentru un statut elevat. Perforaţiile solicită un punct de vedere ce anulează efectele *ronde-bossse*, subliniind morfologia de aripă ce domină compoziţia. În plină epocă tehnologică, sculpturile sale aspiră spre o condiţie arhetipală, care îl face pe Mircea Eliade să noteze, printre altele: „Asemeni genialului său predecesor Brâncuşi, căruia îi este cel mai puternic urmaş spiritual, Ovidiu Maitec regăseşte această dublă inspiraţie, terestră şi aeriană, prin care omul veacului 20 reia simbolismul arhaic ce însufleţeşte marile mituri cosmogonice”.

Bibliografie: Sorin Dumitrescu, *Ovidiu Maitec*, album, Bucureşti, 1998.

Malakciev, Galin (n. Sofia, 1931 – m. Sofia, 1987). Sculptor bulgar. A absolvit în 1961 Academia de Arte Frumoase din Sofia, unde a studiat sub îndrumarea lui Liubomir Dalcev. Operele sale sunt prezentate la: Bienala Tinerilor Artişti de la Paris, 1963; Bienala de plastică mică de la Budapesta, 1973. Creator de ansambluri sculpturale monumentale şi de compoziţii plastice cu destinaţie decorativă, artistul urmăreşte un raport organic între volumele ample şi detalii, între formele compacte şi cele aerate, între zone cu un finisaj accentuat până la strălucire şi zone cu o anumită asprime a materialului lăsat în aspectele sale brute. Această viziune îl ajută, îndeosebi în operele tridimensionale, să asigure o prezenţă activă a lucrărilor în spaţiu.

Malevici, Kazimir Severinovici (n. Kiev, 1878 – m. Leningrad, 1935). Pictor rus. Începe să studieze în 1895 la Şcoala de Artă din Kiev, petrecând apoi câţiva ani în atelierul particular al lui Roerburg, la Moscova (1905-1908). Debutează cu lucrări ce vădesc influenţa avangardei ruse. Invitat de Larionov*, participă în 1910 la expoziţia „Valetul de caro" (vezi *Bubnovîi valet*), lucrările sale vădind, acum, orientarea spre cubism*. Din 1913, Malevici anunţă o nouă mişcare – suprematismul* –, de care numele şi creaţia lui se leagă indisolubil. Cu ocazia unei ample expoziţii de avangardă, „0,10", ce a avut loc în 1915 la Leningrad, publică manifestul *De la cubism la suprematism*, la a cărui formă literară a colaborat şi poetul Maiakovski. În această perioadă pictează un tablou intitulat *Pătrat negru pe fond alb* şi o serie de „Compoziţii suprematiste", care ilustrează programul său. El îşi propune să elimine din imagine orice referinţă la lumea obiectuală, la concret, pentru a reprezenta pura sensibilitate. Acum, ca şi în viitoarea serie „Alb pe alb" (1918), pictorul concepe tabloul ca pe un spaţiu infinit, în care un pătrat, impersonal prin geometria sa absolută, creează un reper, un punct în care sensibilitatea umană îşi află o situare în profunzimile cosmice. Prin astfel de imagini, el consideră că face o artă cu adevărat realistă, dincolo de clişeele, de canoanele impuse de arta tradiţională şi chiar de modernitatea contemporană lui, care consideră că s-a îndepărtat de sensibilitatea şi universul spiritual al omului. „Eu", scrie Malevici, „n-am inventat nimic. Am simţit doar noaptea în mine însumi, în ea am întrezărit ceva nou pe care l-am numit suprematism. Acest ceva s-a exprimat printr-o suprafaţă neagră reprezentând un pătrat". Dorind să-şi definească de la început orientarea, scrie: „Noul realism al picturii este cu adevărat

pictural, căci el nu înseamnă realismul munţilor, apei, cerului etc. Fiecare suprafaţă pictată este mai vie decât pictura unei figuri”. Operele lui respectă consecvent ideile şi programul său teoretic. Pe fonduri monocrome evoluează forme geometrice, plutitoare în spaţiile largi. Construcţiile sunt dominate de principii raţionaliste, pur abstracte*, ce vor avea un deosebit ecou în deceniile următoare. A funcţionat ca profesor la Academia de Artă deschisă de Chagall* la Vitebsk (1918), apoi la şcoli de artă din Moscova şi Leningrad (1922-1928), unde pe baza experienţei sale de pictor caută soluţii ideale pentru arhitectură. Manifestul din 1915 va fi dezvoltat ulterior în studiul *Suprematismul ca model al nonreprezentării*, ce va fi publicat la Bauhaus* în 1927, sub titlul *Lumea nonreprezentării* (*Die gegenstandslose Welt*). Pictura din ultimii ani revine, cu mijloace noi, de multe ori sub presiunea canoanelor *realismului socialist*, la problemele reprezentării figurative. (Vezi fasciculul II, planşa 3)

Bibliografie: Kazimir Malevici, *Die gegenstandslose Welt*, Bauhaus, 1927; Camilla Gray, *Kasimir Malevich 1878-1935*, Londra, 1959; Werner Haftmann (ed.), *Kasimir Malewitsch. Suprematismus – Die gegenstandlose Welt*, Köln, 1962 (1989); *Kazimir Malevich*, catalog, Sankt-Petersburg, Amsterdam, 1988-1989; A. Nakov, *Kasimir Malewitsch. Leben und Werk*, 3 vol., Landau, 1992-1994.

Malich, Karel (n. Holice, 1924). Pictor şi sculptor ceh. După studii de estetică şi desen la Facultatea de Filologie a Universităţii Charles (1945-1959) se înscrie la Academia de Arte Frumoase din Praga (1950-1953). Participă la expoziţiile:

International Exhibition of Art, Tokyo, 1966; Guggenheim International Exhibition – „Sculptures from Twenty Nations”, New York, Toronto, Ottawa, Montréal, 1967; Premiul Joan Miró, Barcelona, 1968; Bienala de la Florenţa, 1968; Biennale für Konstruktive Kunst, Nürnberg, 1969; Bienala de la Veneţia, 1970; Biennial of Print, Tokyo, 1970; „Contemporary Paintings Eastern Europe and Japan”, 1981; „Dessin tchèques du 20e siècle”, Paris, 1983; „Trends in Geometric Abstract Art”, Tel Aviv, 1986; „Expressiv”, Viena, 1987, Washington, 1988; „Twenty Years of Czechoslovak Art: 1968-1988”, Chicago, 1988; „Magiciens de la Terre”, Paris, 1989; „Reduktivismus, Abstraction in Polen, der Tschechoslowakei, Ungarn”, Viena, 1992. Malich se află printre cei dintâi care, în anii 1950, restabilesc legătura cu direcţiile abstracte* din primele decenii ale secolului, pe care le recunosc deopotrivă în creaţia cehului Kupka*, a olandezului Mondrian* sau a rusului Malevici*. Atras de puritatea normelor geometrice, el practică, în condiţiile căutărilor din anii 1960, o formulă constructivistă*, vizibilă în pictură, în reliefuri, în forme spaţiale tridimensionale. Apoi, pentru un timp, în compoziţiile abstracte răzbate un anumit „naturalism spiritual” ce poartă ecouri din realitatea concretă sau din ambianţa socială. Pastelurile din anii 1980 adâncesc cufundarea artistului în concretul vizibil, valorificat în dimensiunea sa spirituală, metafizică (vezi *Pittura metafisica*). Este şi autorul unor opere poetice, dominate de „experienţa mitică” (Milena Slavická).

Bibliografie: Karel Srp, *Karel Malich*, catalog, Karlovy Vary, 1988; Tomás Vlcek, Karel Srp, *Karel Malich*, catalog, Praga, 1990.

Mambeev, Sabur (n. Abai-Bazar, 1928). Pictor kazah. A absolvit în 1953 Institutul de Pictură, Sculptură şi Arhitectură „I.E. Repin” din Leningrad, unde a studiat sub îndrumarea lui M. Avilov. În peisajele şi compoziţiile cu personaje pe care le pictează răzbate, cu parfumul ei specific, atmosfera locurilor în care trăieşte. Artistul surprinde scene de gen, momente din tradiţiile, din ritualurile poporului său. O lumină puternică, împinsă până la o incandescentă revărsare de tonuri aurii, scaldă peisajul şi oamenii reprezentaţi. Această lumină – rod al soarelui sudic – şterge detaliile, transformând imaginea lucrurilor şi fiinţelor în mase ample de culoare, cu umbre grele, adeseori mai intense decât chiar concretul pe care îl urmează.

Man Ray (Emmanuel Radnitzky) (n. Philadelphia, 1890 – m. Paris, 1976). Pictor american. Dacă decizia de a îmbrăţişa cariera artistică datează din 1907, celebrei expoziţii Armory Show* (1913) îi datorează contactul cu avangarda europeană. Urmează întâlnirea cu Marcel Duchamp* şi Picabia*, la New York. Duchamp anunţă deja mişcarea dadaistă* cu ale sale ready-made*. Din 1917 se lansează mişcarea Dada*. Duchamp, alături de Man Ray, Marius de Zaias şi Arensberg, scoate revista de antiartă *291*. În 1920, Man Ray participă alături de Duchamp şi Katerine Dreier la fondarea Societăţii Anonime. La Paris (din 1921) se raliază mişcării suprarealiste*, dar lucrările lui influenţate de acest curent păstrează cerebralitatea şi detaşarea ironică a dadaismului. Arta fotografiei (căreia îi dedică mult timp) îi deschide, la rândul său, perspective noi. Lucrează cu pistolul pentru culoare pânze care au ambiţia reproducerii fotografice, apoi creează seria de „rayografii” obţinute prin suprapunerea unor obiecte pe hârtie fotografică. De la o pictură

postimpresionistă, trece prin arta abstractă*, prin fronda dadaistă, prelungită printr-un suprarealism de nuanţă personală şi din nou, în ultimii ani, la o abstracţie foarte acuzată, cu dezinvoltura unui artist pentru care actul artistic este un act de negaţie, de punere în dezbatere, iar opera, o veşnică promisiune.

Bibliografie: Man Ray, *Self Portrait*, Boston, 1963; S. Alexandrian, *Man Ray*, Paris, 1973; R. Penrose, *Man Ray*, Paris, 1975; *Man Ray*, catalog, Musée National d'Art Moderne, Paris, 1972; *Man Ray*, catalog, Centre Georges Pompidou, Paris, 1981; J.-K. Schmidt, C. Brockhaus, V. Loers (eds.), *Man Ray*, Ostfildern, 1998.

Manessier, Alfred (n. Saint-Ouen, 1911 – m. Orléans, 1993). Pictor şi artist decorator francez. Studii de arhitectură la École des Beaux-Arts din Paris, perioadă în care, în paralel, face la Muzeul Luvru cópii după Rembrandt, Tintoretto, Renoir* sau compoziţii libere după Rubens şi Cézanne*. Urmează în 1937 colaborări cu Felix Aublat şi Robert Delaunay* la decorarea Expoziţiei internaţionale de la Paris – Pavilionul aerului şi căilor ferate. Realizează decoruri şi costume pentru spectacole (*Galileo Galilei* de Brecht, la Teatrul Naţional Popular din Paris, în 1963 etc.), tapiserii (comandate de Ministerul Educaţiei Naţionale, de primăriile unor oraşe – Le Havre, Grenoble etc.), vitralii pentru biserici din Franţa, Elveţia, Germania etc. şi, bineînţeles, pictură, expusă şi achiziţionată în numeroase locuri, fapt care îi aduce şi unele prestigioase premii (Bienala de la São Paulo, 1953; Expoziţia de artă sacră, Viena, 1954; Carnegie International, Pittsburgh, 1955; Bienala de la Veneţia,

1958, 1962). Manessier prelucrează într-un mod personal motivele pe care i le oferă experienţa de viaţă şi izvoarele culturale pe care le frecventează. Dacă pictura şi tapiseria ne oferă referinţe despre procesul de abstractizare a realităţii, acest lucru devine cu atât mai evident în vitralii, în mozaicurile dedicate unor edificii de cult, lucrări în care se îndepărtează de canoanele iconografiei creştine, propunând, pentru ferestrele, pavimentele sau pereţii respectivelor clădiri jocuri abstracte* de forme şi culori. Acestea nu trimit la universul literar al textelor bisericeşti, ci creează o atmosferă, un sentiment spaţial liber de orice convenţie. Pe plan cromatic, vitraliul medieval – şi prelucrările moderne ale acestuia, în viziunea unui Rouault* – îi dă sugestii interesante, dar în planul „reprezentării”, adică al motivelor, artistul rămâne un original creator de spaţiu în care, dincolo de orice dogme, contează valorile spiritului şi sensibilităţii umane, ca de altfel în tot ceea ce înseamnă artă cu deschidere publică.

Bibliografie: J.-P. Hodin, *Manessier*, Neuchâtel, 1972; *Manessier*, catalog, Lyon, 1988; *Manessier*, catalog, Grand Palais, Paris, 1992.

Manguin, Henri Charles (n. Paris, 1874 – m. Saint-Tropez, 1949). Pictor francez. Studiază la Şcoala de Arte Frumoase, în atelierul lui Gustave Moreau, avându-i colegi pe Matisse*, Marquet*, Camoin*, Rouault* şi Puy*. În 1905 descoperă sudul Franţei, stabilindu-se la Saint-Tropez, unde lucra şi Paul Signac*. În acelaşi an figurează printre pictorii fovişti* la Salonul de Toamnă. Scutit de timpuriu de orice griji materiale, este autorul unei picturi fericite, pline de soarele

mediteraneean, de sevele luxuriantei vegetaţii sudice. Rămâne de-a lungul întregii cariere egal cu sine. Includerea lui în rândul fovilor se explică prin coloritul violent, ce nu se referă la patetismul expresiei unui Matisse*, de pildă, ci doar la exaltarea senzaţiilor pe care i le provoacă o lumină în acelaşi timp aspră şi generoasă. Înclinaţia sa pentru raţionalismul lui Cézanne* îl determină să elaboreze forma, să păstreze planurile mari ale lucrurilor: case, vele, bărci etc.

Bibliografie: Charles Terrasse, *Éloge d'Henri Manguin*, Paris, 1954.

Manta, João Abel (n. Lisabona, 1928). Pictor, grafician şi artist decorator portughez. A studiat la Şcoala de Arte Frumoase din Lisabona. Participă la manifestările organizate de Societatea Naţională de Arte Frumoase, la Bienala de la São Paulo (1954), Expoziţia internaţională „Bianco e nero", Lugano etc. În picturile şi gravurile sale recurge la imaginea figurativă, cu adresă directă la realităţile lumii contemporane. În faţa privitorului se deschide un spectacol plin de dinamism, prin care artistul comentează evenimentele şi aspectele sociale ce i se par definitorii pentru starea actuală a orizontului uman. Pe lângă astfel de lucrări, opera sa mai cuprinde decoraţii în ceramică, destinate spaţiului arhitectonic, precum şi unele tapiserii monumentale, cum sunt cele de la Fundaţia Gulbenkian din Lisabona.

Bibliografie: João Abel Cotrim, *João Abel Manta: Caprichos e desastres*, Lisabona, 2008; *João Abel Manta: Pintura, 1991-2009*, C^mara Municipal de Lisboa, 2009.

Manzoni, Piero (n. Soncino, 1933 – m. Milano, 1963). Artist italian. A studiat la Academia de Arte Frumoase din Milano. Împreună cu Ettore Sordini, Camillo Corvi-Mora şi Giuseppe Zecca, publică un manifest de avangardă intitulat *Pentru descoperirea unei zone de imagini* (1956), în care caută un drum nou printre atâtea propuneri ale epocii. În 1957 urmează un al doilea manifest, semnat împreună cu Sordini şi Angelo Verga, *Arta nu este o veritabilă creaţie*, în care se formulează cu fermitate nevoia unei creaţii eliberate de orice prejudecată. Semnează împreună cu Enrico Baj* manifestul *Contro lo stile*, îndepărtându-se tot mai decis de formele consacrate ale limbajului artistic. Resimte puternic influenţa lui Klein*, în special ale lucrărilor *Monochromes*, care vor provoca o replică prin seria sa de *Achromes*. În 1959 înfiinţează revista *Azimut* şi o galerie sinonimă. În paralel, concepe o serie de „sculpturi pneumatice", tinzând spre crearea unei ambianţe proprii. Concepe o întâlnire a formelor geometrice, sferice, cu diverse jocuri de lumini. Tot mai limpede se cristalizează intervenţia sa în destinul limbajului, prezenţa lui conturând modalităţile unei arte corporale – body-art* –, care vor culmina cu acele depuneri într-o sticlă, „adevărate excremente de artist". Este o formă de protest împotriva convenţiilor, amintind de gestul negator al dadaismului*, împins până la elocvenţa extremă a sinuciderii.

Bibliografie: G. Celant, *Piero Manzoni*, New York, 1972; *Piero Manzoni*, catalog, The Tate Gallery, Londra, 1974; G. Celant (ed.), *Piero Manzoni*, catalog, Castello di Rivoli, Milano, 1992.

Manzù, Giacomo (Giacomo Manzoni) (n. Bergamo, 1908 – m. Roma, 1991). Sculptor italian. Studiază cu întreruperi la

Academia Cicognini din Verona (1928-1930). Profesor de sculptură la Academia Albertina din Torino (1941-1943) şi la Academia Brera din Milano (1948-1954). Instructor, împreună cu Kokoschka*, la Şcoala Internaţională de Vară din Salzburg (1954). Participă la: Bienala de la Veneţia, 1936, 1948; Cvadrienala de la Roma, 1942; Documenta din Kassel, 1959-1977; „Maeştrii artei moderne”, Kyoto şi Tokyo, 1972; „Omagiu lui Picasso”, Hanovra, 1973. Distincţii: Medalia de aur, Trienala de la Milano, 1937; Marele Premiu la Cvadrienala de la Roma, 1942; Premiul pentru sculptură la Bienala de la Veneţia, 1948. În 1950 i se încredinţează sculptarea uşilor la catedrala San Pietro din Roma. În acelaşi domeniu se înscriu şi cele câteva reliefuri realizate pentru uşile catedralei din Salzburg (1958). În opera sa sculptată dovedeşte un cult pentru figura umană, pentru problemele fundamentale cu care se confruntă în permanenţă omul. În masa bronzului se ivesc cortegii de personaje care, prin simbolurile „scenariului” literar, ca şi prin concreteţea formelor, alcătuiesc un discurs unitar, cu o patetică forţă de afirmare a idealurilor umane. Credincios vocaţiei antropocentriste a tradiţiilor italiene, sculptorul ştie să modeleze cu inventivitate şi surpriză, să asigure o atmosferă aptă să angajeze atenţia privitorului sensibilizat de realităţile veacului XX. Este de asemenea autorul unei foarte vaste opere grafice: desene, gravuri, ilustraţii de carte. În 1969 ia fiinţă la Roma Raccolta Amici di Manzù.

Bibliografie: Alfonso Ciranna, *Catalogo dell’opera grafica di Manzù*, Milano, 1968; Mario De Micheli, *Manzù*, Milano, 1971; *Giacomo Manzù – Temas y variaciones*, catalog, Museo de Arte Moderno, Milano, 1991.

Marc, Franz (n. München, 1880 – m. Verdun, 1916). Pictor german. Studiază la Academia de Arte Frumoase din oraşul natal (1900-1903). Călătoriile la Paris (în 1903 şi 1907) îi prilejuiesc întâlnirea cu pictura lui Van Gogh* şi Gauguin* şi cu lucrările foviştilor*. Pentru evoluţia sa, hotărâtoare este prietenia cu Kandinsky* şi Macke*. În 1911 devine membru al Noii Societăţi a Artiştilor din München, pe care însă curând o va părăsi, împreună cu Kandinsky şi alţii, pentru a fonda gruparea Der Blaue Reiter*. O nouă călătorie la Paris, în 1912, îl face sensibil la experienţele cubismului* şi ale futurismului*. Moare în cursul luptelor de la Verdun. Subiectul cel mai des abordat de Marc este animalul, îndeosebi calul. Elementele dinamice, vitale, sunt prelucrate într-un stil personal, pentru a-i exprima starea de spirit dominată de patetismul descoperirii frumuseţii şi purităţii naturii. Există în tablourile sale o anumită tensiune – caii sunt reprezentaţi în mişcare, formele lor sunt închise în curbe, asemenea unor arcuri cu potenţial energetic –, o frământare ce antrenează şi peisajul, dar impresia dominantă rămâne aceea a unui spaţiu al inocenţei, o romantică revenire la farmecul lucrurilor simple. Pasiunea sa pentru culoarea albastră şi pentru cai a întâlnit pasiunea pentru albastru şi pentru călăreţi a lui Kandinsky, astfel că numele grupării fondate, Călăreţul albastru, sintetizează preocupările lor din acel moment. Marc n-a avut răgazul să lucreze foarte mult şi poate că, dacă ar fi supravieţuit războiului, ar fi adus în pânzele sale ceva din experienţa dramatică ce şi-a pus amprenta asupra multor artişti şi asupra dezvoltării expresionismului* german. Mărturie a eforturilor de a găsi în pictură un limbaj specific, capabil să-i exprime întreaga gamă a sensibilităţii şi spiritualităţii, lucrările sale păstrează o notă aparte, în care

bucuria abordării lumii prin culoare şi lumină, cel mai adesea proaspete, tonice, este exprimată fără disimulare (*Cal roşu*, 1910; *Marii cai albaştri*, 1911; *Peisaj cu cai*, 1913; *Turn cu cai albaştri*, 1913). Motivele sunt intens stilizate (influenţa cubismului), proces care se accentuează până când, în unele compoziţii, datele realului devin tot mai vagi, interesul mutându-se pe armoniile de tip muzical ale suprafeţelor colorate (*Compoziţie cu forme abstracte*, 1914). A realizat şi câteva sculpturi (*Pantera*, 1908; *Tors de femeie*, 1910 etc.) în care volumele, ample, sigure, sunt animate de efecte de modelaj, de mici accidente ale suprafeţei, care – în tradiţia sculpturii unui Rodin*, de pildă – captează lumina. În acelaşi timp, curbele acuzate (*Pantera*) vorbesc despre un ecou al Jugendstil*, încă în deplină afirmare când începe să creeze Marc. (Vezi fasciculul I, planşa 35)

Bibliografie: K. Lankheit, *Franz Marc. Sein Leben und seine Kunst*, Köln, 1976; F.S. Levine, *The Apocalyptic Vision: The Art of Franz Marc as German Expressionism*, New York, 1979; M.M. Moeller, *Franz Marc: Zeichnungen und Aquarelle*, catalog, Brücke-Museum, Berlin, Stuttgart, 1989; A. Hüneke, *Franz Marc: Tierschicksale. Kunst als Heilsgeschichte*, Frankfurt am Main, 1994.

Marchiş, Ioan (n. Bârsana, Maramureş, 1955). Sculptor şi antropolog român. În 1981 a absolvit Academia de Arte Plastice „Ion Andreescu” din Cluj-Napoca, unde a studiat sculptura. Doctor în filosofie-semiotică al Universităţii „Babeş-Bolyai” din acelaşi oraş. Preşedinte al Fundaţiei Archeus şi al revistei cu acelaşi nume, care organizează simpozioane de creaţie.

Cercetările vechii culturi îşi pun amprenta asupra limbajului formal şi simbolic al sculpturii sale. Legăturile cu arta populară sunt arhetipale, concretizări ale descoperirilor din orizontul primordial. Având la bază determinări de o asemenea gravitate, discursul sculptural respinge simplul joc al volumelor, tinzând spre includerea unor mesaje nonverbale în convenţiile comunicării. Chiar dacă în sculpturile pe care le face predomină uneori discursul conceptual (*Arc solar*, 1984, Baia Mare) sau evocarea istorică (ansamblul *Bogdan Vodă*, 2002-2008, Cuhea, Maramureş) şi operează cu elemente figurative, lucrările sale se citesc în ordine abstractă*, întrucât accentul nu cade pe descrierea unor lucruri şi fiinţe, ci pe zestrea spirituală pe care o evocă. (Vezi fasciculul III, planşa 27)

Bibliografie: Ioan Marchiş, *Simbolica artelor nonverbale*, Baia Mare, 2011; Ioan Marchiş, *Nodul dacic*, Cluj-Napoca, 2014.

Marcks, Gerhard (n. Berlin, 1889 – m. Burgbrohl, 1981). Sculptor german. Se iniţiază în sculptură cu August Gaul, Georg Kolbe şi Richard Scheibe (1907), făcând studii după animalele din grădina zoologică din Berlin. Creează porţelanuri pentru atelierele din Schwarzberg (1911). În 1914 realizează, împreună cu Scheibe, o decoraţie în teracotă pentru o casă proiectată de Gropius*, la expoziţia Deutscher Werkbund* din Köln. Profesor la Bauhaus* (1919-1925), apoi la Şcoala de Arte Decorative din Halle (atelierele Burg Giebichenstein) până în 1933, când este concediat, operele sale fiind apoi incluse în expoziţia „Artă degenerată” din 1937. După al doilea război mondial devine profesor la Şcoala de Artă din Hamburg, perioadă în care completează friza cu figuri începută de Barlach* pe faţada

bisericii Sf. Ecaterina din Lübeck. În 1951 se stabileşte la Köln. În 1954 este distins cu Marele Premiu al landului Renania de Nord – Westfalia. Primele sale lucrări vădesc ecouri din sculptura medievală germană şi din Barlach. Momentul decisiv al evoluţiei sale îl constituie descoperirea artei antice (călătoreşte în Italia şi Grecia în anii 1925-1928), în primul rând a sculpturii arhaice greceşti. Dispare agitarea exterioară a volumelor, interesul său mergând tot mai mult spre valorile simbolice ale reprezentării (portrete de efebi şi core; compoziţia *Pan şi nimfa*, 1928; *Venera turingiană*, 1930; *Prometeu înlănţuit*, 1948; *Dans tirolez*, 1951). Formele anatomice sunt clar modelate, subliniate adesea de drapaje, mărturisind un ideal clasic păstrat sub aparenţele mişcării, ale atitudinilor spontane.

Bibliografie: G. Busch, M. Rudloff, *Gerhard Marcks. Das plastische Werk*, Berlin, 1977; *Gerhard Marcks*, catalog, Nationalgalerie Berlin, München, 1989; M. Rudloff, *Gerhard Marcks und die Antike*, Bremen, Heidelberg, 1993.

Marcoussis, Louis (Ludwik Kazimierz Władysław Markus) (n. Varşovia, 1878 – m. Cusset, Vichy, 1941). Pictor polonez stabilit în Franţa. Studiază la Academia de Arte Frumoase din Cracovia din 1901 până în 1903, când se mută la Paris. Frecventează Academia Julian în atelierul lui Jules Lefebvre, unde este coleg cu Roger de La Fresnaye*. În 1911 face cunoştinţă cu Picasso*, Braque* şi cu poetul Apollinaire. În această atmosferă se conturează viziunea sa cubistă*, care îl face să participe la expoziţiile „Secţiunea de Aur” (vezi *Section d’Or*). Petrece mai multe vacanţe de studiu în Bretania (ciclurile „Marile cochilii”

şi „Naturi moarte în interior”, 1927-1929). Renunţă treptat la schematizarea prea accentuată a formelor (colaje* din 1913-1914) şi ajunge la o pictură mai liberă, în care, chiar dacă intervin unghiurile drepte în expresia peisajului, suprafeţele de culoare au o largă respiraţie, cu reale efecte lirice. A ilustrat şi unele cărţi ale lui Tzara şi Apollinaire. (Vezi fasciculul II, planşa 22)

Bibliografie: Jean Lafranchis, *Marcoussis: sa vie, son œuvre*, Paris, 1961; *Louis Marcoussis*, catalog, Musée d’Art Moderne de la Ville de Paris, 1964.

Marin, John (n. Rutherford, New Jersey, 1870 – m. Addison, Maine, 1953). Pictor american. Studiază la Academia de Arte Frumoase din Philadelphia cu Thomas Anshutz (1890-1901) şi în cadrul Ligii Studenţilor în Arte din New York cu Frank V. DuMond (1901-1903). În 1905 pleacă la Paris, unde stă câţiva ani, fiind atras de o serie de artişti, îndeosebi de Paul Cézanne*. Pictează în acuarele şi în uleiuri, de preferinţă peisaje din New York şi de pe litoralul oceanic al statului Maine. Cu tuşe energice, spontane, surprinde ceea ce i se pare esenţial într-un peisaj. În numeroasele tablouri consacrate mării, artistul compune spaţii aerate, deschise, în care câteva accente grafice – transcrieri nervoase, succinte, ale coastelor, valurilor, liniei orizontului, vegetaţiei de pe plajă – capătă o deosebită sonoritate, apropiindu-se de stilul „linear” al lui Dufy*. Emoţia resimţită în peisaj este repede fixată în imagine, pentru a-i păstra întreaga savoare. Această rapiditate îl ajută să capteze chipul lucrurilor din fluxul mereu schimbător al apei, al atmosferei. „Pictura este ca şi golful”, afirmă Marin în 1916. „Cu

cât fac mai puţine mişcări, cu atât iese mai bine tabloul.” Economia de mijloace, transparenţa suprafeţelor de culoare, plăcerea notaţiei directe conferă operei sale o notă distinctă.

Bibliografie: E.M. Benson, *John Marin: The Man and His Work*, Washington, 1935; Helm MacKinley, *John Marin*, New York, 1948; R.E. Fine, *John Marin*, catalog, National Gallery of Art, Washington, 1990.

Marini, Marino (n. Pistoia, 1901 – m. Viareggio, 1980). Sculptor italian. Studiază la Academia de Arte Frumoase din Florenţa. Predă la Şcoala de Artă Villa Reale din Monza (1929-1940). Profesor de sculptură la Academia Brera din Milano (1940-1970). Participă la: Cvadrienala de la Roma, 1935; Bienala de la Veneţia, 1952; „Sculptura secolului 20”, Londra, 1960; „Semnele fricii în arta modernă”, Darmstadt, 1963; „Maeştrii artei italiene moderne”, Kyoto şi Tokyo, 1972; „Douăsprezece viziuni ale umanităţii”, Stirling, 1974. Distincţii: Marele Premiu pentru sculptură, Cvadrienala de la Roma, 1935; Marele Premiu pentru sculptură, Bienala de la Veneţia, 1952; Marele Premiu Internaţional, Academia Lincei, Roma, 1954. Mediul cultural care îl modelează are rădăcini adânci în secolele de cultură italiană, cu rădăcini în cultura romană şi etruscă. Expresionismul* său, mereu temperat, mereu infuzat de aspiraţia spre universalitate, de un echilibru al clasicităţii, impune prin acea reîntoarcere la căutarea simbolului etern valabil, la exprimarea esenţei umane, la sacralitate ca în vechile culturi. Temele abordate de artist sunt restrânse (dansatoare, jongleri, cavaleri), în serii începute în 1936. Revenirea la acest repertoriu de teme îi permite sculptorului să exprime stări sufleteşti şi intensităţi dramatice diferite, cu mijloace pur

plastice, prin tensiunea între static şi dinamic, prin dialogul între volume, prin valorile tactile ale unei suprafeţe cu o cioplitură frustă. „Un mare artist”, spune Cesare Pavese în memoriile sale, „este artistul unui subiect unic. Acest subiect se îmbogăţeşte în sensuri, devine mai vast şi atinge universalitatea, cu cât artistul îl aprofundează”. Inepuizabilele ipostaze ale temei *Cavalerului* ilustrează cu prisosinţă acest lucru. Seria de figuri vădind aceeaşi tendinţă spre esenţă, dincolo de detalii, de accidente, îl desemnează ca pe un portretist remarcabil (*Campigli*, 1940; *Stravinski*, 1951; *Henry Miller*, 1961). Faţă de alţi sculptori expresionişti, ca González*, Germaine Richier*, Armitage*, Paolozzi* etc., Marini are acea dimensiune a clasicităţii – un cult al demnităţii făpturii umane şi totodată un refuz al gesticulaţiei necontrolate şi al absurdului (vizibil în incoerenţa sau descompunerea volumului). Formele simplificate, tăiate în planuri mari, reducţia aspră a detaliilor inutile şi accentuarea unui detaliu semnificativ subliniază nobleţea personajelor reprezentate, înălţate din tragismul care e nota dominantă a artei lui.

Bibliografie: Patrik Waldberg, Herbert Read, G. di San Lazzaro, *L’Œuvre complète de Marino Marini*, Paris, 1970; A.M. Hammacher, *Marino Marini. Skulptur, Malerei, Zeichnung*, Bremen, 1972; *Marino Marini*, catalog, Milano, 1989.

Marquet, Albert (n. Bordeaux, 1875 – m. Paris, 1947). Pictor francez. A studiat din 1890 la Şcoala de Arte Decorative şi din 1896 la Şcoala de Arte Frumoase din Paris. La sfatul profesorului său, Gustave Moreau, desenează la Luvru, optând pentru Veronese, Rubens, Claude Lorraine, Chardin, Corot ş.a.

Prietenia cu Matisse* îl face să adere efemer la fovism*. Este printre expozanţii faimoasei săli, numită în 1905 „cuşca fiarelor” de la Grand Palais, unde era deschis Salonul de toamnă. N-a avut o perioadă fovă precis definită. Tablourile sale incluse de regulă în aria acestei mişcări (*Nud în atelier*, 1903; *Portul Saint-Tropez*, 1905; *Pinul*, 1905) prevestesc deja o opţiune pentru armonie, pentru tonuri mai închise (La Seine au *Pont-Neuf*, 1906), pentru griuri rafinate sau, în ceea ce priveşte desenul, pentru linia precisă, incisivă, exactă în înregistrarea realului. Fire delicată, retrasă, compensată prin cuvinte pline de spirit, printr-un umor sarcastic, iar în planul picturii printr-o plăcere a comentariului lumii observate, artistul va picta, împreună cu Dufy*, pe coasta normandă, tablourile sale fixând animaţia porturilor (*Sărbătoare la Le Havre*, 1906). Atras întotdeauna de spectacolul vieţii, de scenele animate, pictorul realizează serii de crochiuri după birje, după diverse scene de gen, care colorează, cu o notă de pitoresc, strada, cafenelele, plajele. Îndrăgostit constant de mare, de lumea porturilor, de vapoare, străbate cu o rară pasiune drumuri lungi (Napoli, Veneţia, Hamburg, Norvegia, Suedia, Maroc, Algeria, Egipt, România, Rusia etc.), alegându-şi de obicei hoteluri plasate pe malul mării, cu bune puncte de observaţie asupra apei şi a cheiurilor. De la fereastră sau din balcon, pictorul, fascinat de desen, fixează dintr-o perspectivă aeriană, asemenea lui Dufy, mişcarea ce se produce pe „scena” aleasă ca obiect al observaţiei. Coloritul potolit şi armonic, desenul atent la mişcare şi la configuraţia lucrurilor îi asigură un drum personal, în care fovismul – moment trecător pentru el – a avut meritul de a-i accentua preferinţa spre formele simplificate şi pregnante. Pictura lui, fără a fi înţeleasă în primul rând ca o

pictură de reportaj, vizează situarea în cotidian, perceperea cu o atenţie specială a experienţelor imediate, atitudine apropiată mai curând de École de Paris*.

Bibliografie: Georges Besson, *Marquet*, Paris, 1948; *Albert Marquet*, catalog, Galerie des Beaux-Arts, Bordeaux, Orangerie des Tuileries, Paris, 1975; F. Daulte, *Albert Marquet*, Paris, 1995.

Martin, Kenneth (n. Sheffield, 1905 – m. Londra, 1984). Pictor şi sculptor englez. Studiază la Şcoala de Artă din Sheffield, apoi, în perioada 1929-1932, la Royal College of Art din Londra. Membru al London Group* din 1936. Participă la expoziţiile: „This is Tomorrow”, Londra, 1956; Documenta din Kassel, 1968; „Art as Thought Process”, Londra, 1974. Debutează cu peisaje figurative. Stilizarea şi reducţia elementelor vizibile îl conduc cu timpul spre compoziţii abstracte*, în special după ce se apropie de Pasmore* şi suferă influenţe constructiviste*. Din 1951 se consacră sculpturii în metal. Cu ajutorul unor forme simple, elaborate pe baza unor studii de geometrie, realizează construcţii spaţiale care, în mişcare (vezi *Cinetism*), creează noi volume (*Spirala mobilă*, 1956; *Fântână din oţel inoxidabil*, 1961; *Trei oscilaţii*, 1963-1964).

Bibliografie: Lawrence Alloway, *Nine Abstract Artists*, Londra, 1954; *Kenneth Martin*, catalog, Tate Gallery, Londra, 1975.

Martini, Arturo (n. Treviso, 1889 – m. Milano, 1947). Sculptor italian. După ce se iniţiază în arta ceramicii la Faenza, pleacă în 1909 la München, unde frecventează cursurile şcolii lui Adolf von Hildebrand. În 1921, la Roma, aderă la grupul format în jurul revistei *Valori plastici*, care îşi propunea să apere

idealurile artei clasice. Studiul artei etrusce, al statuarei imperiale romane, al maeştrilor de la începutul Renaşterii îl conduce spre o viziune în care figura umană deţine un loc central atât prin robusteţea şi vitalitatea formei, cât şi prin încărcătura spirituală. În teracotă, lemn, marmură sau bronz, sculptorul creează personaje puternice, impunându-le stabilitate sub aparenţele unui modelaj agitat şi sensibil. Aflat în plină glorie, în 1945 publică studiul *Sculptura – un limbaj mort*, după care abandonează sculptura, dedicându-se picturii.

Bibliografie: G. Perocco, *Arturo Martini*, Roma, 1962; G. Vianello (ed.), *Arturo Martini*, catalog, Philippe Daverio Gallery, New York, Milano, 1991; *Arturo Martini: 1889-1947. L'Œuvre sculpté*, catalog, Milano, 1991.

Masereel, Frans (n. Blankenberge, 1889 – m. Avignon, 1972). Grafician şi pictor belgian. După ce studiază la Academia de Arte Frumoase din Gand, pleacă în 1915 la Geneva, unde face grafică pentru ziare şi reviste şi îşi publică primul ciclu de xilogravuri – „Învierea morţilor" (1917). Din 1920 trăieşte mai mult în Franţa. În 1950 este distins cu Premiul Internaţional pentru grafică al Bienalei de la Veneţia. Apelează la tradiţiile figurative ale artei flamande, având o deosebită înclinaţie spre realităţile sociale. Este un bun observator al oamenilor simpli, văzuţi în porturi, pe stradă, purtându-şi suferinţele şi bucuriile cotidiene. Realizează numeroase albume de xilografie, desene şi gravuri pentru gazete, ilustraţii la cărţile unor scriitori ca Verhaeren, Romain Rolland, Charles De Coster, Tolstoi, Barbusse ş.a. Stilul său este în mod acuzat epic, bogat în scene cu multe personaje, într-un amestec de motive simbolice şi detalii realiste.

Bibliografie: L. Lebeer, *Frans Masereel*, Anvers, 1950; *Frans Masereel, 1889-1972*, catalog, Museum Plantin-Moretus, Anvers, 1989; P. Ritter (ed.), *Frans Masereel*: *Eine annotierte Bibliographie*, München, 1992.

Masson, André (n. Balagny-sur-Thérain, Oise, 1896 – m. Paris, 1987). Pictor şi gravor francez. Studiază la Şcoala Naţională de Arte Frumoase, începând din 1922 să expună tablouri cubiste*, influenţate de Juan Gris*. În 1923 se apropie de grupul suprarealist* Breton, Artaud, Miró* ş.a., făcând aşa-numitele „desene automatiste” (vezi *Automatism*), în care contează improvizaţia, jocul inspiraţiei de moment. În ciclul „Masacre” (1931-1933) renunţă la „dicteul automat” pentru a regăsi disciplina formei. După o perioadă de lucru în Spania (1934-1936), de când datează un ciclu de tauromahii, urmează o serie de călătorii care îi îmbogăţesc orizontul tematic, concretizat în „perioada americană”, cu motive din mitologia indienilor şi a negrilor (1941-1944), şi „perioada asiatică”, marcată de interesul pentru pictura chineză (1950-1959). În desen şi în pictură urmează de regulă programul picturii suprarealiste. Structura literară este uneori împinsă în planul al doilea, în favoarea organizării cromatice.

Bibliografie: *André Masson*, catalog, Centre Georges Pompidou, Paris, 1977; F. de Mčredieu, *André Masson. Les dessins automatiques*, Paris, 1988.

Mastroianni, Umberto (n. Fontana Liri, 1910 – m. Marino, 1998). Sculptor italian. După ce studiază la Academia de Arte Frumoase din Roma se stabileşte la Torino, unde, din 1957,

devine profesor la Academia de Arte Frumoase. În 1958 este distins cu Marele Premiu al Bienalei de la Veneţia. Primele sale lucrări amintesc de sculptura futuristă[*]. Artistul dezvoltă achiziţiile acestui capitol din arta italiană (îndeosebi îl interesează Boccioni[*]), stabilind o nouă relaţie între mişcare şi volum. Personajele, reprezentările alegorice care se întrezăresc sub vălul formelor ascuţite au întotdeauna un dinamism clar, un sens al declanşării şi evoluţiei energiilor latente (*Cucerirea*, 1954; *Apariţie înaripată*, 1957; *Pegas*, 1959). Cu simţul său pentru echilibrul instabil al compoziţiei, cu intuirea exactă a raporturilor dintre sculptură şi spaţiul ambiant, artistul a realizat şi unele lucrări de artă monumentală, cum sunt *Monumentul partizanului italian*, la Torino, şi *Marea sculptură*, din holul Gării Centrale din Rotterdam.

Bibliografie: *Umberto Mastroianni*, catalog, Forte di Belvedere, Florenţa, 1981.

Mataré, Ewald (n. Aachen, 1887 – m. Büderich, 1965). Sculptor german. Studiază cu Lovis Corinth la Şcoala Superioară de Arte Frumoase din Berlin (1907-1914), practicând o vreme pictura. În 1918 se află printre fondatorii asociaţiei artistice Novembergruppe. După o călătorie pe Marea Nordului, în 1920, se consacră sculpturii, îndeosebi motivelor animaliere. Profesor la Academia de Artă din Düsseldorf din anul 1932 până la concediere (1933); va reveni în funcţia de profesor la aceeaşi instituţie de învăţământ în 1945. Sculpturile animaliere (*Taur odihnindu-se*, *Vacă culcată*, *Pisica* etc.) i-au adus o deosebită faimă, comentatorii remarcând principiile vitale comportate de astfel de motive, de simboluri regăsite în vechile culturi, în

vechile mitologii ale unor popoare de pe diferite meridiane, cum sunt grecii, etruscii, egiptenii sau indienii. A realizat şi unele lucrări de artă monumentală: uşile de bronz pentru portalul de sud al domului din Köln (1948) şi uşile de bronz pentru biserica Păcii Universale din Hiroshima (1954).

Bibliografie: H.T. Flemming, *Ewald Mataré*, München, 1955; H. Peters, *Ewald Mataré. Das graphische Werk*, Köln, 1958; S.M. Schilling, *Ewald Mataré. Das plastische Werk*, Köln, 1987; *Ewald Mataré. Retrospektive*, catalog, Köln, 1987.

Mateescu, Patriciu (n. Răchitoasa, Bacău, 1927). Sculptor şi ceramist american născut în România. A absolvit în 1950 Institutul de Arte Plastice „N. Grigorescu” din Bucureşti, unde a studiat cu sculptorul Medrea*. În 1979 s-a stabilit în SUA. Distins cu: Premiul pentru artă decorativă al Uniunii Artiştilor Plastici din România, 1965; Medalia de aur la Expoziţia „Form und Qualität”, München, 1967; Premiul Academiei Internaţionale de Ceramică „Henry Raynaud”, Istanbul, 1967; Marea diplomă de onoare la Expoziţia Internaţională de la Vallauris (împreună cu un colectiv de artişti români, 1970). A realizat sculpturi în aer liber, lucrări cu caracter monumental la Bucureşti, Los Angeles, Beverly Hills, Sunset Recreation Center, California, Northbridge University, California. După ce debutează cu lucrări de sculptură, se consacră ceramicii decorative. În lut, gresie, faianţă sau porţelan, creează ample cicluri, din dorinţa de a exploata diversitatea morfologică a unor zone ale realităţii, îndeosebi ale lumii organice („Familia”, „Copaci”, „Flori”, „Structuri” etc.). Printr-o tratare rezumativă, din înfăţişarea unui lucru reţine forma durabilă, ce devine prin multiplicare un model decorativ. Elementele decorative sunt deseori grupate

după principii ordonatoare, cum ar fi axa de simetrie sau centrul geometric. Aceste virtuţi pot, în unele cazuri, să se dezvolte în lucrări cu caracter monumental. După stabilirea în SUA, artistul valorifică mai vechiul său interes pentru formele organice în noi cicluri, cum ar fi „Florile Californiei”, „Florile dragostei”; formele stilizate supuse rigorilor geometriei se adună sau se desfac, urmând principii dinamice aflate în corespondenţă cu energiile naturale şi în acelaşi timp cu stările emoţionale şi raţionale ale artistului

Mathieu, Georges (n. Boulogne-sur-Mer, 1921 – m. Boulogne-Billancourt, 2012). Pictor francez. Studii libere de pictură. Urmează cursurile unor facultăţi de limbi străine (engleză, greacă, rusă, spaniolă), precum şi matematica şi filosofia. Funcţionează ca profesor de engleză la Douai (1943), de franceză la Universitatea Americană din Biarritz (1945). Din 1947 devine şeful biroului de relaţii cu publicul la compania United States Lines, unde va conduce din 1953 publicaţia United States Lines Paris Review, mediu în care va crea numeroase afişe şi materiale grafice publicitare. Începe să realizeze din 1944 picturi informale*, abstracte*, acoperind pânzele cu pensulaţii libere, în arabescuri informe şi indescifrabile. În 1950, Malraux foloseşte cuvântul „taşism”* (de la fr. *tache* – pată) pentru a-i defini picturile realizate în afara oricăror intenţii de figurare. Pictorul „aşterne” pe pânză impresiile sale, reţinând doar impulsurile energetice, caligramele stării sale psihice de moment. O reţea de linii compune imaginea, liniile se întretaie nervos, artistul fiind considerat de aceea (sau poate datorită titlurilor) un pictor de bătălii (*Bătălia de la Bouvines*, 1954; *Încoronarea lui Charlemagne*, 1955 etc.). Aparţinând noii

generaţii de pictori orientaţi spre abstracţia lirică*, Mathieu este în fond un gestualist (vezi *Action painting*) controlat, urmărind cu oarecare rigoare închegarea unor nuclee de linii şi pete. El face acest lucru în mod deliberat, fără dramatism, fără acea descărcare tragică a tensiunilor interioare ce caracterizează pictura lui Pollock*. Oricum, între Mathieu şi Pollock există o diferenţă care arată caracterul hazardat al întrebării pe care criticul de artă american James Thrall Soby şi-o pune în titlul unui articol publicat în *Saturday Review*, în 1953, într-un moment de recunoaştere unanimă a pictorului american: „Este Jackson Pollock la fel de talentat ca Georges Mathieu?”.

Bibliografie: Georges Mathieu, *Au-delà du tachisme*, Paris, 1963; Dominique Quignon-Fleuret, *Mathieu*, Paris, 1973; F. Mathey, *Mathieu*, Paris, 1969; P. Grainville, G. Xuriguera, *Georges Mathieu*, Paris, 1993.

Matisse, Henri (n. Le Cateau-Cambrésis, 1869 – m. Nisa, 1954). Pictor francez. După studii de drept la Paris (1887-1889) începe să picteze ca amator în timpul unei convalescenţe (1890). În anii 1891-1892 frecventează la Paris Şcoala de Arte Decorative, apoi Academia Julian (unde preda Bouguereau), pe care o părăseşte pentru a intra în atelierul lui Gustave Moreau, la École des Beaux-Arts, până în anul 1895. În atelierul lui Moreau se împrieteneşte cu Rouault*, Manguin*, Derain*, Camoin*, Marquet* ş.a. Face studii – sfatul principial şi constant al lui Moreau – la Luvru şi, foarte important, pictează în *plein air* la Paris, refăcând experienţa pictorilor de la Barbizon, experienţă care a pregătit, între altele, impresionismul*, însă în condiţiile aglomerării luminii electrice, artificiale, cu intensităţi care

şochează. Îl studiază în 1898, la Londra, pe Turner (aceeaşi filieră preimpresionistă) şi citeşte în 1899 studiul lui Paul Signac* *De la Delacroix la neoimpresionism*. Expune constant la Salonul Independenţilor, unde, de pildă, în 1905 este prezent cu tabloul *Lux, calm şi voluptate*, realizat în clarul stil divizionist al neoimpresionismului* (lucrarea a fost de altfel achiziţionată de Signac, teoreticianul acestei orientări). La Salonul de Toamnă din acelaşi an, deschis la Grand Palais, expune câteva pânze (*Fereastră deschisă*, *Femeia cu pălărie*, *Promenada* etc.), alături de lucrările unor artişti ca Vlaminck*, Derain, Manguin, Valtat, Puy*. Aceşti pictori erau reuniţi în aceeaşi sală pentru coloritul lor cu contraste puternice, motiv pentru care criticul Louis Vauxcelles i-a numit „les fauves” (sălbaticii), revolta tinerilor pictori împotriva academismului şi naturalismului devenind astfel o mişcare artistică ce poartă numele de fovism*. Încă din această perioadă Matisse este un artist fovist prin definiţie (*Bucuria de a trăi*, 1906 etc.), stâlpul noii mişcări, căreia îi va rămâne credincios toată viaţa, în ciuda curentelor şi tendinţelor ce se vor succeda, uneori zgomotos şi într-un ritm extrem de rapid, în anii următori. Reproşându-le înaintaşilor direcţi – neoimpresioniştii, de care se simţea legat la începuturile sale – că, prin divizionismul excesiv al suprafeţelor şi al tuşelor, au pulverizat formele lucrurilor şi fiinţelor, Matisse reabilitează amploarea suprafeţelor de culoare, coerenţa liniei, accentuând contrastele dintre diferite zone ale tabloului. Captivat de frenezia contrastelor dintre tonurile pure, el pune accentul nu pe ceea ce observă, ci pe ceea ce simte în timpul observaţiei. „Ceea ce urmăresc înainte de toate este expresia…”, afirmă el în *Grande Revue*, în 1908, definind spiritul unui curent mai amplu – expresionismul* european –, ce cunoştea prin fovism şi prin

experienţele grupului Die Brucke* din Dresda două dintre primele şi cele mai caracteristice manifestări. Stilul lui Matisse include crezurile picturii foviste: şocul provocat de puritatea tonurilor, violenţa contrastelor, primatul „expresiei” asupra „impresiei”, dar păstrează, definitoriu, amintirea lecţiilor din atelierul lui Moreau, topite cu ecouri din Art Nouveau* şi sensibilitatea pentru elemente ale lumii orientale – plăcerea arabescului, a caligrafiei fine şi energice, încărcată adesea de simboluri (*Deşert*, *Armonie în roşu*, 1908; *Natură moartă cu „Dansul”*, 1909 etc.). Artistul selectează materialul observat: „Iau din natură ceea ce-mi este necesar, o expresie destul de elocventă pentru a sugera ceea ce gândesc”. Atras de temele dansului şi muzicii, pictează *Dansul*, în 1909, şi *Muzica*, în 1910. Creează în 1920 decorurile pentru baletele ruse* ale lui Diaghiliev (*Cântecul privighetorii*, pe muzică de Stravinski) etc. Între 1919 şi 1927 realizează un ciclu de litografii cu odalisce. Pe tema *Dansului* face o mare decoraţie la Barnes Foundation, SUA (1931-1933). Prin anii 1937-1938 îi reţine atenţia figura umană (*Ochi albaştri*, *Visul: marea rochie albastră, pe fond negru*, *Figură decorativă pe fond ornamental* etc.). Consecvent în creaţie şi în formulările teoretice (de reţinut fraza sa: „Tabloul este drama între subiectul creator şi natură”), Matisse pictează numeroase tablouri (*Ie românească*, 1940; *Natură moartă cu magnolie*, 1941; *Interior egiptean cu perdea*, 1948 etc.), sculptează, face colaje* din hârtie colorată cu guaşă, ilustrează cărţi (Charles d’Orléans, Baudelaire, Mallarmé, Ronsard etc.). În 1950 este laureatul Bienalei de la Veneţia, artistul ţinând să împartă premiul cu sculptorul Henri Laurens*. În 1952 se înfiinţează Muzeul Matisse la Le Cateau-Cambrésis.

Bibliografie: *D. Fourcade, Henri Matisse: Écrits et propos sur l'art*, Paris, 1972; A.E. Elsen, *The Sculpture of Henri Matisse*, New York, 1972; J. Flam, *Matisse: The Man and His Art*, Ithaca, Londra, 1986; Walter Guadagnini, *Matisse*, Milano, 1993; G. Néret, *Henri Matisse*, Köln, 1996.

Matta, Roberto (n. Santiago de Chile, 1911 – m. Civitavecchia, Italia, 2002). Pictor chilian. Studiază arhitectura la Colegiul Sacred Heart şi la Universitatea din Santiago (1929-1931). Din 1933 călătoreşte prin Europa, lucrând o vreme (1935-1937) în atelierul lui Le Corbusier*. Se întâlneşte la Madrid cu Federico García Lorca, prin care ajunge să-l cunoască pe Dalí* şi să fie influenţat de mişcarea suprarealistă*. Colaborează la revista *Minotaure*, condusă de André Breton, acceptând totodată să picteze o serie de „Morfologii psihologice" (1938). În anii războiului se exilează la New York, de unde călătoreşte în Mexic. Revine după război în Franţa, dar va călători mult în Italia, Perú, Chile, Cuba etc. Dotat cu o imaginaţie bogată, Matta îşi elaborează un univers fantastic pe care înţelege să-l subordoneze unui anumit control al gândirii sale figurative (fapt pentru care suprarealiştii îl reneagă pentru mai bine de un deceniu). Fondul tabloului este transparent, lăsând să se contureze fiinţe fantastice, rezultat al fuziunii unor forme organice cu piese industriale, fragmente de rocă, construcţii geometrice, ceea ce a făcut să se vorbească de infrarealism. Compoziţiile au adeseori o adresă socială, o clară intenţie de a acuza racilele epocii contemporane – războiul, violenţa în general, deformările aduse de forţele dezvoltării tehnologice necontrolate etc.

Bibliografie: E. Glissant, *Matta – Terres nouvelles*, Paris, 1956; J. Schuster, *Développements sur l'infraréalisme de Matta*, Paris, 1970; S. Sabatier, *Matta. Catalogue raisonné de l'œuvre gravé (1934-1974)*, Paris, 1975; *Matta*, catalog, Centre Georges Pompidou, Paris, 1985; G. Ferrari (ed.), *Matta. Entretiens morphologiques. Notebook nr. 1 1936-1944*, Londra, Paris, Tübingen, 1986.

Mattheuer, Wolfgang (n. Reichenbach, Vogtland, 1927 – m. Leipzig, 2004). Pictor şi grafician german. Studiază la Şcoala de Arte şi Meserii din Leipzig (1946-1947) şi la Institutul de Grafică şi Arta Cărţii din Leipzig (1947-1951) cu E. Pruggmayer. Lucrează ca grafician la revista *Illustrierten Rundschau* din Berlin. Profesor (din 1965) la Institutul de Grafică şi Arta Cărţii din Leipzig. Distincţii: Premiul oraşului Leipzig (1968) şi Premiul pentru artă al RDG (1973). În pictură şi în desene, artistul se lasă în voia plăcerii pe care i-o dă înregistrarea, cu minuţie, a unor obiecte şi fiinţe din preajmă. Insistenţa cu care conturează motivele alese pentru reprezentare asigură acestora o izolare faţă de restul imaginii şi aducerea lor în prim-plan. De multe ori, din recuzita furnizată de experienţa zilnică şi de lumea mitologică construieşte ansambluri în care se instaurează o atmosferă suprarealistă*, caracterizată de o anumită vehemenţă a expresiei.

Bibliografie: H. Schönemann, *Wolfgang Mattheuer*, Leipzig, 1988.

Mattis-Teutsch, Hans (János) (n. Braşov, 1884 – m. Braşov, 1960). Pictor şi sculptor de naţionalitate germano-maghiară din

România. Studiază la Şcoala Superioară de Arte Decorative din Budapesta (1901-1902) şi Academia Regală Bavareză din München (1902-1905), cu profesorii Wilhelm von Rümann şi Baltasar Schmitt. În perioada studiilor realizează una dintre figurile monumentului *Bătălia popoarelor* din Leipzig. Între 1906 şi 1908 trăieşte la Paris, sculptând cadre „Blondell” pentru tablouri. În 1908 devine profesor la Liceul Industrial din Braşov. După debut (Salonul Naţional din Budapesta, 1907) participă la „Herbst-Salon”, organizat de mişcarea Sturm[*] la Budapesta (1913-1915), la expoziţiile grupării din jurul revistei *Ma*[*], Budapesta, 1917-1919; se alătură mişcării Abstrakte Gruppe der Sturm, expunând la Berlin în 1918 şi 1921 împreună cu Klee[*], Archipenko[*], Chagall[*], Marcoussis[*], Nell Walden ş.a. Participă la prima Expoziţie internaţională de artă modernă a *Contimporanului*[*] în 1924, în sala Sindicatului Artiştilor, la Bucureşti (împreună cu Brâncuşi[*], Klee, Arp[*], Schwitters[*], Kassák[*], H. Richter[*], Arthur Segall, Maxy[*], Janco[*] ş.a.). Este prezent la Expoziţia Abstractă Internaţională de la Berlin (1928), apoi la manifestările Grupului de Artă Nouă (1929), format împreună cu Miliţa Petraşcu[*], Janco, Maxy, Mihăilescu[*], Brauner[*]. Îşi expune teoriile în lucrarea *Ideologia artei*, apărută în 1931 la Potsdam. Fondează în 1944 Uniunea Artiştilor Plastici din Braşov – prima instituţie de acest fel organizată în România după 1944 –, fiind preşedinte al acestei organizaţii între 1944 şi 1949 şi în perioada 1957-1959. Debutând cu peisaje de factură naturalistă, Mattis-Teutsch resimte curând influenţe din experienţele postimpresioniste, arătându-se sensibil la creaţii ce prezintă lirismul dramatic (Van Gogh[*]), spiritul constructiv (Cézanne[*]), explozia fovistă[*] (Matisse[*]) sau expresionistă[*] (Munch[*]). Asimilează influenţe din Kandinsky[*], Marc[*] sau

Jawlensky*, ajungând treptat la o viziune personală, pe calea sintezei pe care o face între înclinaţia spre construcţie şi permanenta efuziune lirică de tip expresionist. Îndeosebi în uleiuri şi acuarele (numite, multe dintre ele, *Flori sufleteşti*), pictorul îşi afirmă calităţile de colorist, transcriind în scăpărătoare tonuri, perfect armonizate – în sensul acordurilor tonale directe sau al contrastului subtil dozat –, impresiile pe care i le trezeşte experienţa traversării realităţii. Ritmul dinamic, cu efecte de contrapunct surprinzătoare, solicită intens privitorul. Energiile vitale ale naturii observate, alimentate de energiile temperamentului său impetuos, izbucnesc în tablouri, în flăcări colorate intens sau, câteodată, se închid în forme geometrice stabile. Sculptura sa – care ocupă un loc de mai mică importanţă în activitatea artistului – urmează, în esenţă, acelaşi drum, de la expresionismul liric la un constructivism* bazat pe formele umane.

Bibliografie: Hans Mattis-Teutsch, *Kunstideologie*, Potsdam, 1931; Zoltán Banner, *Mattis-Teutsch*, Bucureşti, 1970; J. Szábo, *Mattis-Teutsch*, Budapesta, 1983.

Matveev, Aleksandr Terentievici (n. Saratov, 1878 – m. Moscova, 1960). Sculptor rus. Studiază la Şcoala de Artă din Moscova (1899-1902), cu S. Ivanov şi P. Trubeţkoi. Ia parte la manifestările asociaţiei artistice Lumea artei (vezi *Mir iskusstva*) şi, după întoarcerea de la Paris, unde stă între anii 1906 şi 1907, la cele organizate de Trandafirul albastru (vezi *Golubaia roza*). În 1926 aderă la Asociaţia Sculptorilor Ruşi. A fost profesor şi rector al Şcolii de Pictură, Sculptură şi Arhitectură din Moscova. În creaţia sa plastică – bronz, piatră,

ceramică – se preocupă în permanenţă de realitatea figurii şi a corpului omenesc. În studii ale corpului feminin, în imaginea copilului, ca şi în monumentele consacrate unor personalităţi ale literaturii ruse (Lermontov, Puşkin, Cehov, Gorki), artistul aplică un modelaj foarte sensibil, pe forme pregnant înscrise în spaţiu. Prin această îmbinare a efectelor date de volumul masiv, vital şi detaliul cu capacitate de a sublinia individualitatea fizică şi spirituală a personajului reprezentat, artistul dezvoltă într-un mod personal lecţia sculpturii lui Maillol*, însuşită în anii săi de formaţie.

Bibliografie: E.B. Murina, *Aleksandr Matveev*, Moscova, 1979.

Mavromatis, Stelios (n. Ptolemaida, 1930). Pictor grec. Studii libere de artă. Din 1956, lucrările sale sunt prezentate la: Festivalul „Dimitria” din Salonic; Expoziţiile Panelenice etc. Într-o bună parte a creaţiei revin obsedant motive din lumea gărilor. Locomotive, vagoane, linii, semnale specifice traficului feroviar domină imaginea, instalând visul călătoriilor romantice, starea plină de poezia drumului, înţeles ca amânare prelungită a fixării într-o zonă cu determinări spaţiale şi temporale. Astfel de obiecte sunt reprezentate în lucrări de pictură, grafică, în reliefuri din zidărie sau metal. În ultimii ani, pictorul a descoperit Veneţia şi Egiptul şi şi-a îmbogăţit astfel repertoriul de motive. În mod deloc surprinzător, este atras aici de bărci şi de apă, adică exact de acele lucruri care promit şi fac posibilă călătoria, această stare fundamentală a spiritului elen, creator al epopeilor întâmplate dincolo de orizont.

Maxa, Florin (n. Teiuş, Alba, 1943). Pictor român. A studiat la Institutul de Arte Plastice „Ion Andreescu" din Cluj (1960-1966), cu Aurel Ciupe. În 1992 primeşte o bursă la Universitatea Complutense din Madrid. A participat la expoziţiile: „Arta şi oraşul", Bucureşti, 1974; Festivalul de la Cagnes-sur-Mer, 1979; „Om, oraş, natură", Iaşi, 1982; „Geometrie şi sensibilitate", Sibiu, 1983; „Artă-educaţie-sens", Timişoara, 1984; „Artă din Est", Budapesta, 1986. A fost distins cu Premiul pentru tineret, Uniunea Artiştilor Plastici din România, 1976. În ecuaţia obiectiv-subiectiv introduce atât elemente raţionale, împinse până la abstracţia* pură, cât şi date ce ţin de modul personal de a vedea lucrurile. Câteodată, desenul este realizat în cheie nonfigurativă, prezentându-se asemenea unor construcţii la computer*. Impulsurile vitale tind să spargă liniştea compoziţiei, conducându-l spre manifestări gestuale (vezi *Action painting*), cum se întâmplă în instalaţia*-acţiune *Grădina* din 1980 (vezi *Acţionism*). (Vezi fasciculul II, planşa 30)

Maxy, Max Hermann (n. Brăila, 1895 – m. Bucureşti, 1971). Pictor român. Studii de desen cu pictorii Ressu* şi Iser* şi de sculptură cu F. Storck, la Şcoala de Arte Frumoase din Bucureşti (1913-1915), şi cu Arthur Segal la Berlin (1922). Spirit inovator şi activ, Maxy opune tendinţei contemplative şi lirice a postimpresionismului românesc replica unei creaţii mai degrabă cerebrale, în strânsă relaţie cu mişcarea de avangardă europeană. Artistul va găsi în cubism*, futurism*, raionism* şi mai ales în constructivism* sugestiile necesare pentru propria sa evoluţie. În 1922 expune la Berlin cu Novembergruppe şi la Galeriile Der Sturm*. În ţară se află printre organizatorii primei

expoziţii internaţionale a *Contimporanului** (1924). Continuă să se ocupe de expoziţiile *Contimporanului* în 1930 şi 1935. De altfel, pe parcursul întregii sale cariere artistice şi culturale Maxy se va dovedi un excelent organizator; subvenţionează revista *Integral** în colaborare cu Brauner* şi Mihăilescu*, conduce Teatrul Baraşeum, organizează Grupul de Artă Nouă, preia conducerea Academiei Artelor Decorative (pe scurta durată cât a funcţionat, 1928-1929), organizează expoziţia „Munca şi arta" (1945), iar mai târziu va conduce Muzeul de Artă al României. Pictura sa abordează modul analitic de investigare a realităţii propus de cubism, evoluând cu dezinvoltură spre un sistem de reprezentare mai abstract*, în care modelul din realitate e reţinut ca o sugestie ce dictează dominanta afectivă, emoţională. Subiectele tradiţionale – peisaje cu boi, case la marginea Bucureştiului, portrete de ţărani –, tratate în manieră modernă, constructivistă, îşi găsesc o nouă identitate, alături de subiectele tipice mediului citadin.

Bibliografie: Petre Oprea, *M.H. Maxy*, Bucureşti, 1974.

Mărginean, Viorel (n. Cenade, Alba, 1933). Pictor român. A studiat la Institutul de Arte Plastice „N. Grigorescu" din Bucureşti. Este membru al Academiei Europene de Ştiinţe, Arte şi Litere din Paris (1981) şi al Academiei Internaţionale de Artă Modernă din Roma (1999). Este ales membru de onoare al Academiei Române din anul 2006. Expune atât în ţară, cât şi în SUA, Germania, Austria, Bulgaria, Franţa, Italia, Spania, cele mai importante expoziţii personale având loc la Sala Dalles (1970 şi 1983), Galeria UAP Cluj-Napoca (1978 şi 1984), Palatul Pálffy din Viena (1980), Palatul UNESCO de la Paris (1992 şi

2006), Accademia di Romania din Roma (1993), Muzeul Brukenthal din Sibiu (1995), Muzeul de Artă din Craiova (1996), Palatul Culturii din Iaşi (1996), Muzeul Naţional de Artă al României (2003), Parlamentul European, Bruxelles (2006), Galeria Art Society, Bucureşti (2010), Academia de Studii Economice – „100 de ani ASE" (2013), ca să enumerăm doar câteva din cele 37 deschise până acum. La deschiderea Bienalei de la Paris din 1967, lucrările sale au fost remarcate de André Malraux. Premii/distincţii: Ordinul Meritul Cultural clasa a IV-a şi clasa a II-a; Marele Premiu Internaţional la Trienala de pictură de la Sofia, 1979; Marele Premiu Internaţional „Trionfo 81", Roma; Premiul „Omagiu lui Picasso" acordat de Centrul Cultural „Caravaggio" din Roma, 1981; Premiul „Omagiu lui Rafael", Accademia di Romania din Roma, 1983; Marele Premiu al Uniunii Artiştilor Plastici, 1984; Diploma de onoare a Academiei Europene de Arte, 1995; Premiul Academiei Naţionale „Mihai Eminescu" pentru pictură, 1996; Premiul Ion Andreescu pentru pictură al Academiei Române, 2004. Cunoscut prin panoramele sale subcarpatice, dar atras şi de alte subiecte, pictorul recompune peisajul în scheme a căror logică îi aparţine. El păstrează elementele vizuale perene – copaci, coline, case, păsări – cu o identitate foarte strictă, integrându-le în imagine prin valoarea lor plastică. Stilizate fiecare în parte şi puse într-o relaţie nouă, elementele figurative îşi livrează încărcătura concretă în structura de ansamblu a peisajului, dându-i o coloratură specifică. Artistul este foarte atent la substratul geometric al formei. Deşi apelează la adâncimi, la a treia dimensiune, pictorul are plăcerea subtilităţilor, reuşind să apropie şi să depărteze un anumit obiect fără ca distanţa la care îl aşază să rupă unitatea de plan, armonia ansamblului.

Procedând astfel, artistul reconstituie mental, cu modalităţi împrumutate din scenografie, un mediu de a cărui fascinaţie s-a impregnat în copilărie, mediu în care revine constant, pentru a descoperi principiile vitale ale spaţiului. (Vezi fasciculul II, planşa 36)

Bibliografie: Vasile Drăguţ, *Viorel Mărginean*, Bucureşti, 1969.

Mec-art (prescurtare a expresiei *mechanical art* – artă mecanică, artă care simulează tehnologicul). Grup activ în perioada 1965-1971 în Franţa, Belgia şi Italia şi format din Gianni Bertini, Alain Jacquet, Mimmo Rotella şi, pentru un timp, Pol Bury*. Cu ocazia unei expoziţii a grupului la Galerie S din Paris, în 1965, Pierre Restany foloseşte expresia „pictură mecanică” pentru a defini multiplii* realizaţi pe pânză emulsionată, cu modalităţi ce simulează prezenţa tehnologicului. Astfel de lucrări, realizate, după cum scrie criticul, „plecând de la procedee mecanice sau industriale, care constituie limbajul comunicării de masă”, se opun exceselor subiective ale abstracţiei lirice*, încercând să exploateze resursele tehnologiei actuale. Arta îşi ia ca aliat tehnologia, din dorinţa de a-şi asigura acea largă accesibilitate pe care o presupun elementele materiale ale societăţii de consum. Bertini editează în 1969, la Milano, publicaţia *Mec*, pentru a prezenta orientarea grupului şi principiile a ceea ce numeşte „comunicaţia paralelă”, punct în care mec-art se apropie de exigenţele reclamate de *poesia visiva*.

Bibliografie: E. Cesana, *Mec Art*, Milano, 1979.

Medek, Mikuláš (n. Praga, 1926 – m. Praga, 1974). Pictor ceh. Absolvent al Academiei de Arte Decorative din Praga. Formaţia sa de artist decorator, preocupările în domeniul gravurii au ca rezultat o remarcabilă siguranţă a compoziţiei. Alcătuită din câmpuri mari, delimitate geometric, imaginea suportă, în diferite zone ale ei, acţiunea unor motive decorativ-simbolice, iar în alte zone o patetică emisie de accente grafice. Întregul material figurativ – altfel aflat într-o stare divergentă – este ţinut în echilibru, în relativă coerenţă, ceea ce asigură prestigiul optic al lucrărilor sale.

Bibliografie: *Mikuláš Medek: Malířské dilo 1942-1974*, Praga, 1995.

Medgyessy, Ferenc (n. Debreţin, 1881 – m. Budapesta, 1958). Sculptor maghiar. După ce urmează Facultatea de Medicină din Budapesta începe să arate un tot mai mare interes pentru arta plastică, primele sale încercări fiind desenele făcute după cadavre la Institutul Medico-Legal unde era angajat. Decis să se consacre artei, în 1905 pleacă la Paris pentru a frecventa cursurile de la Academia Julian şi Colarossi. Descoperă şi studiază, la Muzeul Luvru, capodopere ale sculpturii sumeriene, asiriene, egiptene şi greceşti. O călătorie de studii la Florenţa îi prilejuieşte cunoaşterea artei etrusce şi a maeştrilor Renaşterii, în primul rând a lui Michelangelo. Încrezător în vocaţia sa, se stabileşte pentru toată viaţa în colonia de artişti din strada Százados din Budapesta, într-un atelier pe care înţelege să-l ţină deschis tinerilor artişti, celor ce doreau să participe la afirmarea artei moderne. „Medgyessy”, scrie contemporanul său Béni Ferenczy, „este primul sculptor maghiar a cărui creaţie este universală şi se adresează întregii

umanităţi”. Opera sa – portrete, nuduri, imagini de călăreţi, dansatoare, monumente funerare etc. – vădeşte contactul cu operele clasice şi ale maeştrilor europeni ai vremii, având totodată „rădăcini în viaţa sentimentală şi spirituală a universului popular-ţărănesc maghiar” (Sándor Kontha). Definitoriu pentru viziunea sculptorului este cultul, firesc şi ireductibil, pentru formele simple şi vitale, pentru armonie şi echilibru, pentru tot ceea ce înseamnă valoare pozitivă în prezenţa fizică şi spirituală a omului.

Bibliografie: László Gyula, *Medgyessy Ferenc*, Budapesta, 1956.

Medrea, Cornel (n. Miercurea Sibiului, 1888 – m. Bucureşti, 1964). Sculptor român. Studiază la Şcoala Superioară de Arte Decorative din Budapesta (profesori J. Mátray şi A. Ligety), frecventând totodată atelierul sculptorului György Zala. Din 1914 participă la expoziţiile grupurilor Tinerimea Artistică*, Arta Română* etc. Expune la Bienala de la Veneţia (1928, 1938, 1956, 1958). Profesor de sculptură la Academia de Arte Frumoase din Bucureşti (devenită apoi Institutul „N. Grigorescu”), între anii 1939 şi 1964. A realizat monumentul *1907*, Buzău, şi, împreună cu Jalea*, *Monumentul ceferiştilor*, Bucureşti, 1923, şi reliefurile de la *Mausoleul de la Mărăşeşti*, 1930. Distins cu: Diploma de onoare la Expoziţia internaţională de la Barcelona, 1929; Marele Premiu la Expoziţia Internaţională de la Paris, 1937; Premiul internaţional la Expoziţia de la New York, 1939; Premiul Naţional pentru sculptură, 1954; Premiul de Stat, 1956. Medrea cultivă formele pline, robuste, exprimând cu simplitate un ideal al realităţii. Portretele, seriile de maternităţi, evocările istorice (*Dragoş Vodă*

şi zimbrul), reprezentările alegorice (*Atlas*, *Pescarii*, *Victorie*) converg spre manifestarea unei plenitudini, a unui optimism bazat pe concreteţea imaginii umane.

Bibliografie: Tudor Vianu, *Medrea*, Bucureşti, 1935; K.H. Zambaccian, *Medrea*, Bucureşti, 1958.

Megert, Christian (n. Berna, 1936). Pictor şi sculptor elveţian. Studiază la Şcoala de Arte şi Meserii din Berna (1952-1956). Aderă la Zero Gruppe*, fondat de Otto Piene* şi Heinz Mack*. Director la Galeria Aktuell din Berna (1965-1969), profesor la Academia de Artă din Düsseldorf (din 1975). Participă la expoziţiile: „Avangarda 60”, Berna, 1960; „Nul”, Amsterdam, 1962; „Lumină şi mişcare”, Berna, 1965; „Arta concretă elveţiană”, Berna, 1966; „Arta şi mişcarea”, Montréal, 1967; „Kinetika”, Muzeul Secolului XX, Viena, 1967; „Science Fiction”, Düsseldorf, 1968; „Optical Art”, Londra, 1969; „Kinetic Art”, Londra, 1970; „Idoli”, Berna, 1972; „Zero-Spaţiu”, Düsseldorf, 1973; „Arta-lumină”, München, 1976. Situate la graniţa dintre pictură şi sculptură, lucrările sale constituie, atât prin modalităţile de manifestare, cât şi prin finalităţile sale, un spectacol al luminii. A reprezenta lumina i se pare artistului o sarcină primordială, un act creator mai necesar decât acela de a reda în chip iluzionist aspecte ale concretului. Cu toate acestea, „descrierea” luminii, cu creşterile şi descreşterile sale, nu este altceva decât conservarea percepţiei pe parcursul apropierii sau depărtării faţă de realitate. Această percepţie este un fenomen mobil, ceea ce stabileşte o identificare cu idealurile artei cinetice*.

Bibliografie: Tobias Hoffmann (ed.), *Retrospektive Christian Megert*, Museum für Konkrete Kunst, Ingolstadt, 2009.

Meistermann, Georg (n. Solingen, 1911 – m. Köln, 1990). Pictor german. Studiază la Academia de Artă din Düsseldorf (1932-1933) sub îndrumarea profesorilor Heinrich Nauen şi Ewald Mataré*. În 1933 i se interzice o expoziţie. Abordează vitraliul în 1936. Profesor la Institutul de Artă Stadel din Frankfurt (1952), Academia de Artă din Düsseldorf (1955), Academia de Artă din Karlsruhe (1960), Academia de Arte Frumoase din München (1967-1969). Preşedinte al Asociaţiei Artiştilor Germani (1967-1972). Participă la: Bienala de la Veneţia, 1948; Bienala de la Salzburg, 1958. Distincţii: Premiul Karl Ernst Osthaus, Haga, 1948; Premiul Blevin Davis, München, 1948; Premiul oraşului Wuppertal, 1951; Premiul oraşului Köln, 1952; Marele Premiu al landului Renania de Nord – Westfalia, 1956; Medalia de aur, Salzburg, 1958; Marea Cruce de Merit a Germaniei, 1959. În multe dintre lucrările sale predomină elementele geometrice care sunt aşezate fie în acelaşi plan (seria „Suprafaţă"), fie în adâncime, într-o anumită ordine spaţială. Compoziţia urmează de cele mai multe ori principii raţionaliste de tip constructivist*. Câteodată însă, elementele geometrice par purtate de un suflu interior, ceea ce le face, păstrându-şi puritatea formală, să răspundă mai curând unei tendinţe expresioniste*. Predispoziţia pentru vivacitatea expresiei apare şi mai direct pusă în lumină în lucrările cu caracter figurativ (*Copacul de aur*, 1952 etc.), în care expansiunea vegetală împrumută imaginii ritmuri spontane, neaşteptate.

Bibliografie: C. Linfert, *Georg Meistermann*, Recklinghausen, 1958; W. Haftmann, *Georg Meistermann*, Köln, 1961; H.W. Keiser, *Georg Meistermann*, Oldenburg, 1970; H. Borger, *Georg Meistermann*, Bonn, 1971.

Merz (fragment din cuvântul german *Comerzbank*, identificat pe o bucată de ziar într-un montaj). Nume folosit de Schwitters* pentru instalaţiile* sale dadaiste*, inaugurate în anii 1920. O colecţie aleatorie de obiecte găsite (vezi *Ready-made*), colaje* şi structuri spaţiale abstracte*, în care sunt toleraţi şoareci vii şi insecte, invadează în chip durabil locuinţa din Hanovra a lui Schwitters. În această ambianţă suprarealistă*, denumită „Catedrala mizeriei erotice”, au loc serate dadaiste, cu lecturi şi discuţii la care participă adepţii acestei mişcări. Casa şi instalaţia *merzbau* pe care o cuprinde sunt distruse de bombardamentele din 1945. Noi asamblaje (vezi *Colaj*), noi *merzbau* vor fi construite apoi în Norvegia şi în Anglia (unde s-au păstrat parţial, ajungând în patrimoniul Muzeului Universităţii din Newcastle upon Tyne). Reconstituirea ansamblului *merzbau* din Hanovra, realizată de Peter Bissegger după indicaţiile lui Harald Szeemann, se află în prezent la Sprengel Museum din Hanovra. Delirul obiectual, presiunea unor precepte derivate din estetica gunoaielor şi deşeurilor, o viziune realistă au condus la începutul secolului la apariţia grupării Ashcan School*, iar după al doilea război mondial la varii tendinţe ca arta junk*, neodada şi arta pop*. Toate aceste mişcări denunţă evoluţiile arbitrare şi nocive ale civilizaţiei tehnologice şi consumiste care ameninţă să sufoce viaţa omului modern, despiritualizându-l. Astfel de cantonări în incidental şi

derizoriu, în capcanele „falselor necesităţi”, după expresia lui Buckminster Fuller*, îl văduvesc pe om de semnificaţiile cosmogonice şi de dimensiunile sacrului.

Bibliografie: D. Elger, *Der Merzbau von Kurt Schwitters. Eine Werknionographie*, Köln, 1984.

Merz, Gerhard (n. Mammendorf, 1947). Pictor german. A studiat la Academia de Artă din München (1969-1973). Participă la Documenta din Kassel, 1987, 1992; „Archipittura”, Los Angeles, 1992; Bienala de la Veneţia (Pavilionul german, cu Katharina Sieverding), 1997. Accentele grafice şi aluziile figurative sunt treptat eliminate, pentru a ajunge la o pictură pură, abstractă*, de fapt, la ample suprafeţe monocrome. Astfel de suprafeţe colorate tind să se insinueze în configuraţia ambianţei, ceea ce îl conduce la o relaţie specială cu structurile arhitectonice. Chiar monocromă (cazul prezenţei sale la ediţia din 1987 a Documentei), culoarea nu invadează liberă interiorul, ci este supusă unor rigori de tip constructivist*, fiind închisă în largi câmpuri geometrice. Unor astfel de construcţii severe, raţionaliste, li se adaugă uneori traseele luminoase, elegante, ale unor tuburi de neon, a căror lumină animă discret masele cromatice, antrenându-le într-un joc de opacităţi şi transparenţe.

Bibliografie: *Gerhard Merz*, catalog, Staatliche Kunsthalle Baden-Baden, 1987; U. Riese, *Gerhard Merz*, Zürich, 1996.

Meštrović, Ivan (n. Vrpolje, Slavonia, 1883 – m. South Bend, Indiana, 1962). Sculptor croat. Se iniţiază în cioplirea pietrei cu Harold Bilinić din Split şi Otto Koenig din Viena. Studiază

sculptura la Academia de Arte din Viena (1900-1904) cu profesorii Edmund Helmer, Hans Bitterlich şi Otto Wagner. Debutează la expoziţia „Wiener Secession”, 1902. Aderă în 1904 la Grupul Artiştilor Iugoslavi, înfiinţat de Nadežda Petrović la Belgrad, şi creează împreună cu Emanuel Vidović Grupul artistic Medulić (1909). După câţiva ani petrecuţi la Paris şi Roma se stabileşte în 1922 la Zagreb, unde devine rectorul Academiei de Arte Frumoase (1923-1939). A expus la Bienala de la Veneţia (1942). Construieşte şi împodobeşte cu sculpturi cavoul familiei sale de la Otavice (1927-1931), unde va fi înhumat în 1962. Alte lucrări: Casa de la Split (1931-1939), azi Galeria Meštrović; Pavilionul artelor din Zagreb (1934-1938). În timpul ocupaţiei, în 1941, este închis şi, după eliberarea sa, în 1942, emigrează în Italia şi Elveţia, iar în 1946 se stabileşte în SUA, unde devine profesor de sculptură la Universitatea din Syracuse (New York) şi la South Bend (Indiana). Admirator al lui Rodin* şi Michelangelo (cărora le face portrete), Meštrović consacră întreaga sa creaţie figurii umane. În ipostaze biblice, legendare, istorice sau direct trimiţătoare la realitatea trăită, chipul uman exprimă aceeaşi dorinţă spre împlinire, spre frumuseţe: proiectul pentru *Templul Vidovan*, 1907; *Moise*, 1913; *Ioan Evanghelistul*, 1929; *Iov*, 1946; monumentele *Învingătorul*, 1924, şi *Recunoştinţă Franţei*, 1930, de la Kalemegdan, Belgrad; *Monumentul soldatului necunoscut*, 1935-1939; la Bucureşti, înainte de al doilea război, realizează trei monumente ale regilor români: *Carol I*, *Ferdinand* şi *Carol al II-lea* (distruse în perioada postbelică) şi *Brătianu.* Autoritatea cu care sculpturile sale se înscriu în spaţiu se bazează pe masivitatea şi concreteţea ireductibilă a trupului uman şi, în egală măsură, pe vivacitatea elementelor alegorice.

Bibliografie: U. Gyöngyvér, V. Lajos, *Ivan Meštrović*, Budapesta, 1975; D. Kečkemet, *Ivan Meštrović*, Belgrad, 1983; L. Adamìć, *Ivan Meštrović 1983-1962*, catalog, Belgrad, 1984.

Metzinger, Jean (n. Nantes, 1883 – m. Paris, 1956). Pictor francez. Sosit la Paris în 1903, debutează ca pictor la Salonul Independenţilor, susţinând în acelaşi timp o intensă activitate literară şi publicistică. Se împrieteneşte cu Robert Delaunay*, Picasso*, Braque* şi se orientează spre mişcarea cubistă*. În 1912 editează împreună cu pictorul Gleizes* cartea *Despre cubism*, ce contribuie la afirmarea noii orientări. În compoziţiile sale adună o serie de imagini ale unor obiecte obişnuite, pe care le stilizează, păstrându-le de cele mai multe ori configuraţia reală. Dispunerea lor în unghiuri ascuţite, ca şi lumina ce scaldă întregul tablou, urmând acelaşi joc al întretăierii liniilor orizontale şi verticale cu linii diagonale, îi asigură un loc distinct printre cubişti. În cartea lor, Metzinger şi Gleizes scriu, printre altele: „Dacă dorim să apropiem spaţiul pictorilor de o geometrie oarecare, este necesar să ne referim la savanţii neeuclidieni, să meditãm îndelung asupra anumitor teoreme ale lui Riemann”. La individualizarea pictorului mai contribuie şi o anumită consistenţă a culorilor în alcătuirea motivelor figurative şi, în egală măsură, un cearcăn luminos aşezat în jurul volumelor.

Bibliografie: Albert Gleizes, Jean Metzinger, *Du Cubisme*, Paris, 1912; J. Moser, D. Robbins (eds.), *Jean Metzinger in Retrospect*, catalog, The University of Iowa Museum of Art, Iowa, 1985.

Michaux, Henri (n. Namur, 1899 – m. Paris, 1984). Pictor şi scriitor belgian, activ îndeosebi în Franţa. După ce studiază medicina, literatura şi muzica la Universitatea din Bruxelles, în 1924 se mută la Paris, unde peste câţiva ani intră în contact cu opera lui Klee* şi Ernst* şi începe să picteze. Participă la Bienala de la Veneţia, unde este distins cu Premiul Einaudi (1960). A refuzat Marele Premiu Naţional pentru Literatură ce i-a fost acordat în Franţa (1965). O timpurie înclinaţie spre desenarea şi pictarea unor semne cu caracter abstract* este alimentată de experienţa unor călătorii în Orientul Îndepărtat şi America de Sud. De la tablouri acoperite de semnele unui alfabet în întregime inventat (seriile „Urme" şi „Alfabete", din anii 1926-1927), ajunge să folosească un sistem de ideograme care citează vag caligrafiile orientale. Imaginile se compun din semne şi pete aşternute instantaneu, din dorinţa secretă de a înregistra, asemenea unui seismograf, tensiunile sale vitale şi spirituale. Pictorul traduce într-o modalitate abstractă emoţii şi idei ce aparţin unui temperament neliniştit, apropiat, prin imperioasa sete de comunicare, prin modul tranşant de constituire a discursului plastic, de arta expresionistă*.

Bibliografie: Henri Michaux, *Épreuves, exorcismes*, Paris, 1945; Henri Michaux, *Peintures et dessins*, Paris, 1946; G. Bonnefoi, *Henri Michaux peintre*, Beaulieu, 1976; P. Hulten (ed.), *Henri Michaux*, catalog, Musée National d'Art Moderne, Paris/Solomon R. Guggenheim Museum, New York, 1978; H.-A. Baatsch (ed.), *Henri Michaux. Peinture et poésie*, Paris, 1993.

Mies van der Rohe, Ludwig (Maria Ludwig Michael Mies) (n. Aachen, 1886 – m. Chicago, 1969). Arhitect german stabilit în

1937 în SUA. Se formează la Berlin, în atelierul lui Bruno Paul (1905-1907) şi, mai ales, în cel al lui Behrens* (1908-1911), unde îi cunoaşte pe Gropius* şi Le Corbusier*. Din 1913 îşi deschide propriul birou de arhitectură la Berlin. Într-o perioadă în care se afirmă curente puriste (vezi *De Stijl*) şi constructiviste*, elaborează o viziune şi o tehnică de construcţie proprii – „stilul Mies”, bazat pe structuri de oţel aparente, completate cu panouri de sticlă, cărămidă, ceramică sau beton. Fondează revista *G* (de la *Gestaltung* – creaţie, plăsmuire), participă la manifestările organizate de gruparea Novembergruppe, în cadrul căreia conduce o secţie de arhitectură. Proiectează două clădiri „zgârie-nori” (1919-1921) din osaturi metalice şi sticlă, un mare bloc de birouri, cu faţadele în retrageri succesive (1922), locuinţe individuale în care asigură continuitatea spaţiului interior (Casa Wolf, Guben, 1926; Casa Langa, Krefeld, 1928; Casa Tugendhat, Bruno, 1930). În 1926 realizează de asemenea Mausoleul Karl Liebknecht şi Rosa Luxemburg la Berlin (distrus ulterior). Una dintre cele mai importante lucrări ale sale este Pavilionul german la Expoziţia internaţională de la Barcelona (1929), unde, pe lângă propunerile arhitectonice, lansează şi o serie de elemente de mobilier şi decoraţie interioară. În această perioadă, ca preşedinte la Deutscher Werkbund*, organizează Expoziţia de la Weissenhof-Stuttgart, consacrată problemelor habitatului (1927). În 1930, la recomandarea lui Gropius, Mies van der Rohe devine director al Şcolii Bauhaus*, care se va muta de la Dessau la Berlin şi va fi închisă în 1933 de autorităţi. În 1937 emigrează în Statele Unite, unde îşi va realiza, în chip spectaculos, concepţiile. La Institutul de Tehnologie Illinois din Chicago – unde în 1933 este numit director al secţiei de arhitectură – creează un vast ansamblu,

aplicând principiile stilului miesian, care fac vâlvă în arhitectura americană a timpului (centrul universitar pe care îl proiectează cuprinde, între altele: Biblioteca, 1944; Alumni Memorial Hall, 1945; Centrul de Tehnologie Chimică şi Metalurgică, 1946; Capela, 1952; Crown Hall, 1956). Este autorul unor cunoscuţi zgârie-nori, ca Lake Shore Apartments, în Chicago, şi Seagram, în New York, al Casei Farnsworth, la Fox River (1950) etc. A revoluţionat concepţia construcţiilor înalte, care pot creşte pe verticală, prin repetarea modulului metalic redus la un schelet geometric, bazat pe unghiul drept. Partizan al simplităţii şi purităţii, al perfectei adecvări a formelor la funcţie, el elimină suprastructurile decorative. Construcţiile sale sunt rezultatul unui proces strict raţional, ce decurge din calculul soluţiilor spaţiale optime. Eliminarea oricărei încărcături inutile, căutarea esenţei, a volumului ireductibil se află cuprinse în faimoasa sa maximă „Less is more” (Mai puţin este mai mult). Rigoarea şi austeritatea, optimizarea formei arhitectonice duc în cele din urmă – în spiritul ideilor grupării De Stijl, de care se apropiase în tinereţe, şi al unora dintre ideile programului Şcolii Bauhaus – la un spectacol al gândirii constructive în acţiune, la afirmarea unor clare tensiuni spre raţionalism, atitudine ce va caracteriza creaţiile din aşa-numitul *stil internaţional* (vezi *International Style*). Clădirile sale nu au nevoie de sarcini metaforice auxiliare (fie şi perfect integrate ansamblului), pentru că, în sine, ele au capacitatea de a simboliza prezenţa triumfătoare a lui *homo faber*, în datele voit accentuate ale civilizaţiei tehnologice.

Bibliografie: Philip Johnson, *Mies van der Rohe*, New York, 1947; Max Bill, *Ludwig Mies van der Rohe*, Milano, 1955.

Miettinen, Olli (n. Viipuri, 1899 – m. Jyväskylä, 1969). Pictor finlandez. Studiază la Academia de Arte Frumoase din Helsinki (1921-1924) cu Marcus Collin şi Alvar Cawén. Expune la: Bienala de la São Paulo, 1957; Bienala de la Veneţia, 1958. Profesor la Academia de Arte Frumoase din Helsinki (1947-1959). Lucrările realizate în jurul anului 1930 vădesc influenţe cubiste* şi un mod de a constitui imaginea ce aminteşte modalităţile colajului*. Pictorul acordă apoi interes peisajului, pe care la început îl prezintă epurat de senzaţii prea directe, pentru a ajunge în cele din urmă (peisajele din anii 1960) la o anumită exaltare a valorilor naturale, a energiilor comportate de vegetaţie. A realizat şi o serie de decoraţii monumentale, în care, în funcţie de finalitatea operei respective, a folosit capacităţile sale de organizare abstractă* sau figurativă a compoziţiei.

Mihăilescu, Corneliu (n. Bucureşti, 1887 – m. Bucureşti, 1965). Pictor român. După studii de drept, litere şi filosofie (1906-1908) se înscrie la Şcoala de Arte Frumoase din Bucureşti (1908-1912). Urmează câţiva ani de studii la Florenţa (1913-1915; 1919-1921), vreme în care expune, cu diferite prilejuri, în ţară şi în Italia. Revenit în Bucureşti, ia parte la manifestările grupărilor Contimporanul*, Criterion, Grupul Plastic etc. Din 1933 locuieşte şi lucrează într-o casă pe care o construieşte după propriile-i planuri, la Cernica, lângă Bucureşti. În viziunea lui răzbat la început ecouri din cubism*, supuse curând unei imperioase nevoi interioare de a acredita valorile realului, pe care le distinge fie în natura imediat înconjurătoare, fie într-o ordine a simbolurilor. Pasta bogată, pensulaţia energică anulează insinuările geometriei de factură cubistă*, după cum aluziile la

un fond mitologic bine delimitat îi plasează compoziţiile dincolo de montajele suprarealiste*. Pe primul plan – fapt ce asigură originalitatea creaţiei sale – se află un anumit patetism al comunicării care antrenează, într-o mişcare neîngrădită, masele de culoare. Acest lucru se face simţit în peisaje (*Fiesole*, 1921; *Peisaj italian*, 1926; *Pastorală*), scene cu personaje umane (*Arlechiniada,* 1922; *Păzitorii castelului,* 1924; *La balcon,* 1930), în compoziţii alegorice (*Angelus*, 1926; *Buna Vestire*, 1927; *Maica Domnului, patroana marinarilor*), naturi statice, precum şi în unele imagini cu o sarcină simbolică, de felul celei intitulate *Basm – o pasăre a fost mustrată.*

Bibliografie: Petre Oprea, *Corneliu Mihăilescu,* Bucureşti, 1972.

Mihălţianu, Dan (n. Bucureşti, 1954). Artist român. Trăieşte şi creează între Bucureşti, Berlin şi Bergen. A studiat la Institutul de Arte Plastice „N. Grigorescu" din Bucureşti (1975-1983). Cofondator al grupului subREAL* în 1990 (cu care cooperează până în 1993). Artist în rezidenţă la: Glasgow Sculpture Studios, 1990; Künstlerhaus Bethanien, Berlin, 1993-1984; Bahnwärterhaus Esslingen, 1995; Schloss Plüschow, 1996; Arts Link, New York, 1996; Kultur Kontakt, Viena, 1997; Barkenhoff, Worpswede, 1998; Künstlerhaus Eckernförde, 2001; Glenfiddich, Dufftown, 2002; URRA, Buenos Aires, 2013. Participă, printre altele, la expoziţiile: Concursul internaţional de desen „Joan Miró", Barcelona, 1980, 1985; „Art of Today", Budapesta, 1986, 1987; „Impact Art Festival", Kyoto, 1986, 1997, 1988; „Points East", Third Eye Centre, Glasgow, 1990; Bienala de la Istanbul, 1992; Bienala de la Veneţia, 1993, 1999, 2001; „Europa-Europa", Bonn, 1994; „Experiment în arta românească

din 1960”, Bucureşti, 1996; „Ad Hoc”, Ludwig Museum, Budapesta, 1997; „Video Cult/ures”, ZKM – Muzeul de Artă Contemporană, Karlsruhe, 1999; „Transitionland”, Bucureşti, 2000; „Transferatu/Trans-café”, Berlin, Bucureşti, 1999, 2000; „Periferic”, Iaşi, 2000; „New Video, New Europe”, Renaissance Society, Chicago; Contemporary Art Museum, St. Louis; Tate Modern, London; Stedelijk Museum, Amsterdam; The Kitchen, New York, 2004-2006; Bienala de la Praga, 2007; *„Social Cooking Romania*”, NGBK, Berlin, 2007; „When History Comes Knocking”, Galeria Plan B, Berlin, 2010; Trienala de gravură, Tallinn, 2004, 2014; „Home – [a work in progress]”, MAGMA, Sf. Gheorghe, 2014; Bienala de la Viena, 2015. A fost distins cu Premiul „Isolla Sentinella II”, Trienala europeană de gravură de la Grado, Italia, 1987; Grand Diploma pentru Arte Grafice, Tuzla, Bosnia şi Herzegovina, 1990; Premiul pentru ambient, Uniunea Artiştilor Plastici din România, 1997. Se afirmă în anii 1980 cu fotografie, instalaţie*, carte de artist pe bază de fotografie documentară autobiografică. Explorează atât efectele pur formale ale prezenţei lumii, cât şi obiectul ca depozitar de semnificaţii sociale. La începutul anilor 1990 inaugurează un ciclu de acţiuni („Great Distillations”) în care ideea de sublimare a materiei investigate autobiografic se concretizează în obţinerea unor esenţe din substanţe specifice locului. Foloseşte şi modalităţile video pentru aceeaşi sarcină recapitulativă.

Bibliografie: Dan Mihălţianu, *Liquid Matter*, Bergen National Academy of the Arts, 2002; Dan Mihălţianu, *Divided Files*, Bergen National Academy of the Arts, 2007; Dan Mihălţianu, *Plaques tournantes*, Labor Berlin 1, Haus der Kulturen der Welt, Berlin, 2010; Dan Mihălţianu, „Viaţa de artist în socialism”, *Arta*,

nr. 4-5, 2012; Dan Mihălţianu, „Liquid Economy”, *IDEA. Arts + Society*, nr. 45, 2014.

Mihelič, France (n. Virmaše, 1907 – m. Ljubljana, 1998). Pictor şi grafician sloven. A studiat la Institutul Pedagogic şi la Academia de Artă din Zagreb (1927-1931) sub îndrumarea profesorilor J. Kljaković, M. Vanka, T. Krizman, V. Becić şi L. Babić. Profesor la gimnaziile din Kruševac şi Ptuj până în 1941. După al doilea război mondial devine profesor la Academia de Artă din Ljubljana. Membru al Accademia delle Arti del Disegno, Florenţa. Aderă la asociaţia Zemlja* (Pământul), care reunea la Zagreb, începând din anul 1931, artişti ce-şi propuneau să facă din creaţia lor un mod de participare la rezolvarea problemelor sociale. Distincţii: Premiul oraşului Ljubljana, 1948, 1955, 1965; Premiul Expoziţiei Bianco e nero”, Lugano, 1953; Premiul Renato Carrain, Bienala de la Veneţia, 1954; Premiul Sabro la Bienala de la São Paulo, 1957; Premiul Bienalei de la Ljubljana, 1959; Premiul Guido Reni, Florenţa, 1968. În picturile şi desenele sale dezvoltă o imagine bogată, întemeiată pe forţa fanteziei, pe proiecţiile visului sau pe luxurianţa motivelor simbolice şi decorative din cultura populară. Pe lângă opera picturală şi grafică, a realizat unele fresce şi panouri decorative, cum sunt cele ce împodobesc clădirea Parlamentului din Ljubljana (1958).

Bibliografie: Melita Stele-Možina, *France Mihelič*, Ljubljana, 1976.

Mihuleac, Wanda (n. Bucureşti, 1946). Pictor român stabilit în Franţa. A studiat la Institutul de Arte Platice „N. Grigorescu” din

Bucureşti (1964-1970) şi la Universitatea Sorbona din Paris (1993-1994). În 2001 înfiinţează la Paris Édition TranSignum, consacrată amatorilor de bibliofile, ilustrate cu picturi, desene, gravuri, fotografii originale. Expoziţii personale: Galeria Apollo, Bucureşti, 1973; Ateneul Român, Bucureşti, 1975; Galeria Orizont, Bucureşti, 1978; Muzeul Colecţiilor Bucureşti, 1980; Centre Georges Pompidou, Paris, 1989; „Médiatheque des Temps Moderne”, Taverny, Franţa, 1997; Galeria Takeya-Kamakura, Japonia, 1997; MAC 2000, Grand Palais, 2000; East-West, New York, 2001. Instalaţii: „Rouge”, Thé^tre-Poème, Bruxelles; „L’Enlèvement de l’Europe”, Centre Cultural Herk-de-Stadt, Belgia şi Palazzo Correr, Veneţia, 2003; „Pique-niques espiègles”, Saint-Germain, Paris, 2010. Exploatează resursele imaginii în pictură, desen, gravură, land-art, instalaţie, fiind interesată de problemele construcţiei şi deconstrucţiei. În permanentă nelinişte, încearcă să transforme imaginea într-un reper sensibil la experienţa proprie. Peisajul cuprinde şi oglinzi care amplifică percepţia realului. Dornică de noi aspecte ale vizibilului, caută deopotrivă la nivelul limbajului şi al materialului. În happenings* reia neobosită aceeaşi căutare a semnificaţiilor pe care le prezintă vizibilul.

Milles, Carl (n. Lagga, 1875 – m. Lidingö, 1955). Sculptor suedez. După ce studiază la Institutul Tehnic din Stockholm, petrece mai mulţi ani la Paris (1897-1904), apoi la München (1904-1906), unde frecventează atelierul lui Adolf von Hildebrand. La întoarcerea de la München creează în jurul reşedinţei sale (Millesgarten, în Lidingö) opere în care fuzionează elemente neoclasice, impresioniste* (datorate influenţei lui Rodin*) şi din Art Nouveau*. Activează ca profesor la Academia de Arte din

Stockholm (1920-1931) şi la Fundaţia Cranbrook, de lângă Detroit, SUA (1931-1945). O notă personală tot mai clară apare în operele sale de după 1915 (*Cântăreţul soarelui*, 1926; *Gustav Vasa*, 1927; *Fântâna lui Orfeu*, 1936, Stockholm; *Monumentul păcii*, City Hall din St. Paul, Minnesota, 1936; *Omul şi natura*, Radio City, New York, 1940). Artistul simplifică tot mai mult formele, elimină efectele de suprafaţă, pentru a obţine maximum de simplitate şi expresivitate, pe care le admiră la sculptura arhaică. Înclinaţia sa spre figuraţia de tip clasicist întâlneşte dorinţa de a integra în compoziţia sculpturală o serie de repere simbolice, inspirate cel mai des din structurile mitologice.

Bibliografie: H. Cornell, *Carl Milles*, Stockholm, 1963.

Milunović, Milo (n. Cetinje, 1897 – m. Belgrad, 1967). Pictor sârb. Studiază la Florenţa, unde beneficiază de întâlnirea cu Giacometti*. În perioada petrecută la Paris (1921-1922) studiază arta lui Cézanne* şi experienţele cubiştilor*. Debutează cu tablouri în care păstrează de la cubişti rigoarea construcţiei plastice, fără să se intereseze de prezentarea fiinţelor şi a lucrurilor în adâncime, în iluzia celei de-a treia dimensiuni. Cu vremea, desenul şi culoarea sunt eliberate din severitatea geometriei şi lăsate să traducă, într-un chip mai direct, emoţiile resimţite în faţa realului. Puse în concordanţă cu frenezia lirică a pictorului, tuşele de culoare nu mai urmează cu obstinaţie să reconstituie configuraţia unui lucru oarecare, ci se mărginesc să-i sugereze prezenţa, prin contururi sumare, prin accente de culoare. Dacă, luate izolat, pensulaţiile, elementele plastice se prezintă într-o expansiune necenzurată, ansamblul tabloului

este alcătuit după legi compoziţionale severe, în ritmuri ample, armonioase. Acest lucru este vizibil în pictura sa şi mai ales în panourile decorative, în frescele şi mozaicurile monumentale pe care le-a realizat.

Bibliografie: M. Čelebonović, *Milunović*, Belgrad, 1967.

Mincu, Ion (n. Focşani, 1852 – m. Bucureşti, 1912). Arhitect român. În 1875, după ce a absolvit Şcoala de Ingineri de Poduri şi Şosele din Bucureşti, studiază arhitectura la Şcoala de Arte Frumoase din Paris (1877-1882). Marele Premiu acordat de Societatea Centrală a Arhitecţilor Francezi îi permite să facă o călătorie de studii în Spania, Italia şi Grecia. Membru fondator al Societăţii Arhitecţilor Români şi al învăţământului de arhitectură în România. Realizează locuinţe în Bucureşti (Casa Lahovary, 1886; Casa Monteoru, 1889; Casa Vernescu, 1889; Casa Robescu, 1895; Casa N. Pătraşcu, 1906), Galaţi (Casa Robescu, 1897) şi Sinaia (Casa Robescu, 1897), precum şi o serie de edificii monumentale: Bufetul de la Şosea, Bucureşti (1892); Şcoala Centrală de Fete din Bucureşti (1894); Palatul Administrativ din Galaţi (1904); Palatul Băncii Comerţului din Craiova (terminat în 1916). Proiecte nerealizate: Ospelul Comunal (Palatul Primăriei) şi Cetatea Românească – ansamblu de vile în zona Parcului Ioanid din Bucureşti. A restaurat biserica Stavropoleos (1906) şi a proiectat mobilierul pentru Palatul Justiţiei din Bucureşti şi pentru Catedrala din Constanţa. Îşi leagă numele de apariţia unei şcoli naţionale de arhitectură. În cadrul căutărilor de la 1900 (vezi *Art Nouveau*) studiază patrimoniul artistic medieval, descoperind repertorii ornamentale, soluţii stilistice şi tehnice, pe care le preia într-o sinteză originală. În cele mai izbutite dintre creaţiile sale – între

care trebuie amintite Casa Lahovary şi Bufetul de la Şosea – găsim o bună proporţie între volumele clădirii, între gol şi plin şi, fapt deosebit de important pentru o astfel de orientare artistică, o perfectă funcţionare a suprastructurii decorative.

Bibliografie: Mihail Caffé, *Ion Mincu*, Bucureşti, 1970.

Minekov, Veliciko (n. Malo Konare, 1928). Sculptor bulgar. Absolvent în 1954 al Academiei de Arte Frumoase din Sofia, unde a studiat cu sculptorul Liubomir Dalcev. Operele sale au fost prezentate la Bienala de plastică mică de la Budapesta, 1971. Este distins cu Premiul Uniunii Artiştilor Plastici Bulgari şi Premiul Dimitrov. În 1976 este numit rector al Institutului de Arte din Sofia. Consecvent unor idealuri ale sculpturii clasice – dezbaterea, înainte de toate, a problematicii umane plecând de la însăşi figura şi trupul omului –, artistul are o reală vocaţie pentru ansamblul statuar, înţelegând prin aceasta existenţa firească a operei sculptate într-un anumit context spaţial. În cele mai multe dintre lucrările sale (între care apare şi compoziţia ecvestră) se îndreaptă fără ezitare spre conceperea operei ca un monolit cu o puternică individualitate în ambianţă. Uneori, ca în lucrarea *Mama şi copilul*, deşi compoziţia monolită se păstrează, sculptorul recurge şi la alte efecte plastice, cum ar fi sublinierea unui detaliu, erodarea suprafeţei volumului, ce dă impresia anulării greutăţii materiale.

Bibliografie: Iskra Velceva, *Veliciko Minekov*, Sofia, 1985.

Minguzzi, Luciano (n. Bologna, 1911 – m. Milano, 2004). Sculptor italian. Studiază la Academia de Arte Frumoase din

oraşul natal. Lucrează ca profesor de sculptură la Academia Brera din Milano. A expus, între altele, la: Pavilionul italian al Bienalei de la Veneţia; Cvadrienala de la Roma; expoziţia „Noua decadă”, deschisă la Muzeul de Artă Modernă din New York, 1955. Debutează cu lucrări influenţate de Marini*. Treptat, gradul de abstractizare* creşte, însă fără să dispară aluziile la figura umană. Volumele ample de bronz intervin cu o anumită expresie dură în mediul ambiental (*Două umbre*, 1957). Uneori, din masa compactă a sculpturii cresc suprastructuri de fibre metalice, o reţea de nervuri ce angajează un dialog, cu efecte optice între plin şi gol (*Umbra pădurii*; *Prizonierul în lagăr*).

Bibliografie: Giuseppe Marchiori, *Luciano Minguzzi*, Milano, 1962; M. Zattini (ed.), *Luciano Minguzzi. Sinestesie & coscienza*, catalog, Cesena, 2005.

Minimal art (artă minimală). Direcţie în creaţia artistică americană a anilor 1960, opusă unor curente ce tind spre negarea valorii obiectului artistic (happening*, pictura-acţiune – vezi *Action painting* – etc.). Termenul *minimal* apare pentru prima dată în 1965, într-un comentariu din *Arts Magazine*, semnat de R. Wollheim, în legătură cu Marcel Duchamp* şi arta pop*. Arta minimală (cunoscută şi sub numele de „ABC Art”, „Primary Structures”, „Systemic Painting”, „Reductive Picture”, „Rejective Picture” etc.) reabilitează obiectul artistic ca fiind semnificativ prin el însuşi. Odată reinstaurată valoarea *operei*, programul mişcării insistă asupra modalităţii ei de afirmare: opera e semnificativă prin mesajul său exclusiv estetic, parcursul idee – realitate vizuală a operei fiind direct. Din structura ei este exclus tot ceea ce ar „stimula sentimente şi

asociaţii”, orice trimitere iconografică sau aluzie la materialitate, toată complexitatea elementelor adiţionale ce împletesc emoţia estetică cu alte tipuri de emoţie şi o fac impură. Regăsim, desigur, în acest demers principiile mişcărilor raţionaliste „clasice”, de la începutul secolului XX – purismul (De Stijl*, Bauhaus*, Bill*), suprematismul* (Malevici*), constructivismul*. Unul dintre reprezentanţii mişcării, Ad Reinhardt, definea arta minimală în opoziţie cu scopurile reclamate de alte curente: „Arta nu e natură, nu e viaţă, nu e autoexpresie”. Harold Rosenberg, unul dintre teoreticienii avangardei americane, scrie: „Spre deosebire de celelalte curente de avangardă din ultimii cincizeci de ani, acesta este dedicat artei şi nici unui alt lucru”. Expoziţia organizată de Lawrence Alloway în 1966, la Muzeul Guggenheim, intitulată „Systemic Painting”, propunea lucrările câtorva tineri pictori americani: pânze compuse riguros, în care suprafaţa era ordonată de verticale şi orizontale şi în care culorile, aşternute în graniţele unei geometrii limpezi, nu lăsau să transpară nici prin materialitate, nici prin urma vreunei tuşe implicaţii expresive, vorbind doar prin calitatea raporturilor stabilite. O pictură în care artistul rămânea „anonim”. O pictură care redescoperea certitudinea simetriei în opoziţie cu devenirea imprevizibilă a petei. Picturile lui Newman*, Noland*, Frank Stella*, Kelly*, Dean Fleming, Jo Baer, James Bishop, David Novros, Patricia Johanson, Larry Zox, Ad Reinhardt, sculpturile lui Donald Judd, Robert Morris, Sven Lukin, Tony Smith*, Jules Olitski, Robert Grosvenor, Antoni Milkowski, Chris Wilmarth, Caro, Möel Dolla – pentru a numi o parte dintre artiştii care se pot subsuma tendinţei artei minimale – vădesc efortul de a cenzura cu rigoare intelectuală orice efuziune, orice reflectare a

stării interioare, orice implicaţie autobiografică. Aşa cum, în cadrul acestui tip de artă, pictura refuză să creeze iluzii spaţiale sau dinamice, rămânând în limitele unui bidimensional static, sculptura refuză să angajeze relaţii cu spaţiul, să i se integreze ca univers de forme sau prin gesticulaţia volumelor. Am putea spune că arta minimală este arta care îşi refuză de asemenea deschiderea metafizică pe care o acuza Mondrian* atunci când explica valorile simbolice ale geometriei şi raporturile cromatice din opera sa.

Bibliografie: G. Battcock, *Minimal Art: A Critical Anthology*, New York, 1968; Nicholas Calas, Elena Calas, *Icons and Images of the Sixties*, New York, 1971; *Art Minimal*, catalog, 2 vol., Centre d'Arts Plastiques Contemporain, Bordeaux, 1985-1986; K. Baker, *Minimalism*, New York, 1988; F. Colpitt, *Minimal Art: The Critical Perspective*, Ann Arbor, 1990.

Miracovici, Paul (n. Frumoasa, Harghita, 1906 – m. Bucureşti, 1973). Pictor român. Absolvent al Academiei de Arte Frumoase din Bucureşti, unde i-a avut profesori pe A. Verona, Steriadi*, Ressu*, Tonitza*. Expune la manifestările Tinerimii Artistice* etc. La activitatea de pictor de şevalet şi grafician se adaugă lucrările de artă monumentală. A scris cronici de artă plastică (în *Universul literar* etc.) şi a fost profesor la Institutul de Arte Plastice „N. Grigorescu” din Bucureşti. Paleta sa este intens luminată, caldă; luminozitatea ei e obţinută şi prin instaurarea în atmosfera tabloului a unui plus de „lumină interioară”, izvorâtă din vocaţia mediteraneeană a artistului (peisaje din Dobrogea sau de la Saint-Tropez). „Tentaţiile culorii nu mă lăsau să dorm”, scrie Miracovici, cuprins de entuziasm în faţa

nemărginitelor posibilităţi de expresie pe care – în perioada contactului cu Şcoala pariziană (vezi *École de Paris*) – le promitea culoarea ajunsă unic „subiect” al tabloului. Pictorul mărturiseşte că l-a zguduit revelaţia artei japoneze (oarecum implicată în anterioara apropiere de Bonnard*). Tinde spre eliminarea detaliului nesemnificativ, spre a fixa în evanescenţa formelor emoţia unei trăiri. Compoziţiile sunt pictate sub puternica impresie a vieţii cotidiene, lucrurile redobândind în imagine prospeţimea şi capacitatea de atracţie, altfel ameninţate de rutină. Pictura sa este împărtăşirea unei bucurii asemănătoare exclamaţiei celui care, din întâmplare, a descoperit un ostrov liniştit, intim. Abia după acceptarea acestei bucurii simple – ce restituie de fapt întregul farmec al naturii – înţelegem că Miracovici şi-a construit tablourile cu o savantă stăpânire a mijloacelor de expresie, cu un foarte adecvat limbaj pictural.

Bibliografie: *Paul Miracovici*, album, Muzeul de Artă al României, Bucureşti, 1984.

Mir iskusstva (Lumea artei). Asociaţie artistică fondată în 1890 la Sankt-Petersburg de Diaghilev şi Benois* şi activă până în 1924. Din 1898, sub auspiciile asociaţiei se organizează expoziţii la Sankt-Petersburg şi la Moscova, precum şi unele schimburi culturale internaţionale (Expoziţia de Artă Franceză la Sankt-Petersburg, 1898; Expoziţia de Artă Rusă la Paris, 1906). În anii 1898-1899 şi 1904 Diaghilev editează revista *Mir iskusstva*. Printre fondatorii grupului de „miriskusstnici” sunt K. Somov, Bakst*, E. Lansere, A. Golovin, M. Dobujinski, cărora li se vor alătura principalii susţinători ai mişcării după 1910 – Roerich*,

S. Maliutin, I. Bibilin, şi unii colaboratori de prestigiu – M. Vrubel*, V. Borisov-Musatov, Nesterov* ş.a. Apărută ca o reacţie împotriva academismului şi realismului îngust practicat de unii „pictori ambulanţi” (vezi *Peredvijniki*), Mir iskusstva milita pentru o temeinică cercetare a trecutului şi pentru deschiderea teoretică a creaţiei. Această complexă mişcare se înscrie în cadrul mai larg al tendinţelor novatoare ale artei de la 1900 (vezi *Art Nouveau*). Dincolo de aspectele formale, cum ar fi, de pildă, atenta lectură a motivelor şi simbolurilor din vechea artă rusă, Mir iskusstva se manifestă prin acţiuni culturale concrete, prin idei care stau la baza multora dintre programele artei de avangardă în Rusia.

Bibliografie: N.P. Lapşin, *Mir iskusstva*, Moscova, 1977.

Miró, Joan (n. Barcelona, 1893 – m. Palma de Mallorca, 1983). Pictor spaniol. Studiază în paralel la Şcoala de Arte Frumoase Lonja, cu Modesto Urgell şi José Pasco, şi la Şcoala de Comerţ din Barcelona (1907). Bolnav, îşi petrece convalescenţa în satul Montroig (1911), unde desenează intens. Sigur pe vocaţia sa, urmează Şcoala de Arte Frumoase Galí din Barcelona (1912-1915). În 1917 face cunoştinţă cu Picabia*, care edita în acest oraş revista *391*, publicaţie de orientare dadaistă*. Participă, un an mai târziu, la înfiinţarea grupării de avangardă Agrupació Courbet. Se îndreaptă apoi spre Paris (verile va veni să lucreze la Montroig), unde Maurice Raynal îi prezintă, la Galeria La Licorne, o expoziţie personală (1921). Sosit în 1919 în capitala Franţei, cunoaşte artişti – Picasso*, Masson*, Ernst* – şi scriitori – Prevert, Tzara, Hemingway (care îi achiziţionează tabloul *Ferma*, pictat în 1921-1922). Operele sale sunt expuse la

expoziţiile: „Fantastic Art, Dada and Surrealism”, New York, 1936; „Dada Surrealism and their Heritage”, New York, 1968; „The Non-Objective World 1924-1939”, Paris, Londra şi Milano, 1971; „Der Surrealismus 1922-1942”, München, 1972. Este distins cu: Marele Premiu la Bienala de la Veneţia, 1954; Premiul Guggenheim, New York, 1954; Premiul Carnegie, Pittsburgh, 1967. Participant la manifestările „Dada”, după 1924 ajunge la o viziune ce are tangenţe cu suprarealismul*, dar care evoluează spre o formulare din ce în ce mai personală, descoperind bogăţia inepuizabilă a concretului, a obiectelor şi fiinţelor din imediata apropiere. Sub puternica impresie pe care i-o produce pictura lui Vermeer, cu prilejul unei vizite în Olanda, pictează seria „Interioare olandeze” (1928). Traversând un moment în care e atras de procedeul colajului*, realizează ciclurile „Peisaje imaginare” şi „Portrete imaginare”. Dramele războiului civil din Spania şi ale celui de-al doilea război mondial îl fac să caute, din nou, meditaţia în cadrul naturii, unde regăseşte principii regeneratoare. În 1940 începe seria „Constelaţii” la Varangéville. Este o perioadă când se arată tot mai preocupat de litografie (ciclul „Barcelona”, 1942-1946). Îşi va petrece de acum timpul în atelierele sale din Palma de Mallorca şi din Barcelona. Contactul cu mişcările artistice ale timpului – îndeosebi suprarealismul – i-au stimulat forţa imaginativă, capacitatea de a revela aspecte inedite sau compromise de rutină ale realităţii. Pe colinele catalane sau pe malul mării, pictorul priveşte cu un ochi proaspăt miracolul vegetaţiei, al insectelor sau fiinţelor acvatice. Ore în şir contemplă fiecare lucru până când îi sesizează esenţa, structura ireductibilă. „Ceea ce mă interesează mai ales”, îi scrie el prietenului său E.C. Ricart, „este caligrafia unui copac ori a

ţiglelor unui acoperiş, frunză cu frunză, ramură cu ramură, fir cu fir de iarbă”. Reduse la esenţial, elementele peisajului, ale lucrurilor şi fiinţelor devin o serie de semne ce se organizează într-o compoziţie aparent abstractă*, dar care la o privire mai atentă îşi arată programul realist. Grafismul elegant, modul foarte decis de a fixa un amănunt sau imaginea stilizată a unui lucru se îmbină cu o remarcabilă francheţe a coloritului, cu desenul tranşant al formelor. Este aici ceva din lumina acidă a sudului, lumină ce acuză sau şterge detaliile realităţii. Miró rămâne în cadrul lumii copilăriei sale, în care imaginarul este o facultate a descoperirii realului. Lucrează pictură, gravură, sculptură, panouri ceramice (*Pământurile marelui foc*, realizat în 1956, împreună cu Llorens i Artigas; două ziduri pentru sediul UNESCO din Paris, 1958), picturi murale (Restaurantul Terrace Plaza; hotel din Cincinnati, 1947; Universitatea Harvard, 1958). De numele său se leagă unul dintre cele mai de seamă concursuri de desen – Concursul „Joan Miró” din Barcelona.

Bibliografie: James Thrall Soby, *Joan Miró*, New York, 1959; Roland Penrose, *Miró*, Londra, 1969; Umbro Apollonio, *Miró*, Florenţa, 1970; J.-L. Prat (ed.), *Joan Miró. Rétrospective de l’œuvre peint*, catalog, Fondation Maeght, Saint-Paul-de-Vence, 1991; C. Lanchner (ed.), *Joan Miró*, catalog, Museum of Modern Art, New York, 1993; B. Catoir, *Miró auf Mallorca*, München, 1995.

Mitaras, Dimitris (n. Chalkis, 1934). Pictor grec. După ce a studiat pictura la Şcoala Superioară de Arte Frumoase din Atena (1953-1957) sub îndrumarea profesorilor Moralis* şi

Spiros Papaloukas, a frecventat cursuri de pictură şi scenografie la Şcoala Naţională de Arte Decorative şi Meserii Artistice din Paris (1961-1964). La revenirea în Grecia a devenit profesor la Şcoala Superioară de Arte Frumoase din Atena. Operele sale au fost prezentate la: Bienala de la Alexandria, 1958, 1970; Bienala de la São Paulo, 1966; Bienala de la Veneţia, 1972. Într-un cadru în care elementele arhitecturii clasice greceşti sugerează permanenţa, se consumă – în alte date, dar mereu aceeaşi – drama umană (*Epitaf galben*, 1971; *Epitaf pentru un motociclist*, 1972). Uneori, în imagine apar doar fragmente din coloanele vechilor temple, aşternute într-o geometrie absurdă, pe un câmp fără viaţă (*Peisajul grec şi gloria*, 1972). Nostalgia epocii de aur a civilizaţiei elene, sentimentul perisabilităţii umane aduc în pânzele sale o atmosferă gravă, apăsătoare, populată fantastic de o ambiguă reunire de fiinţe umane şi statui.

Modern Style (Stilul modern). Termenul englezesc pentru arta făcută în preajma anului 1900, sinonim ca funcţionare cu Art Nouveau* şi Jugendstil*. Fenomenul modernizării a început de mult; stilul englezesc sau club style, cum era cunoscut în epocă, se plasează în avangarda europeană, propunând soluţii formale stilistice deschizătoare de noi drumuri. Multe dintre ideile aplicate de societatea Arts and Crafts* pregătesc designul modern, asupra căruia cercetările viitorului vor reveni mereu. Între promotorii modernităţii – detectabili deopotrivă în artele figurative şi în artele decorative şi aplicate – se află Arthur Heygate Mackmurdo, fondator al cooperativei The Century Guild (Breasla Secolului), Charles Robert Ashbee, iniţiator al unei Şcoli de Artizanat (School of Handicraft), Charles Voysey, autor al unor soluţii constructive la care vor apela adeseori

arhitecţi ai secolului XX, Walter Crane, pictor şi teoretician, continuator al ideilor prerafaeliţilor, Aubrey Vincent Beardsley, mort foarte tânăr, dar care a lăsat numeroase opere care influenţează drumul artei spre modernitate. Deopotrivă vizionar şi plin de înţelepciune, modern style a marcat evoluţia artei în secolul care a urmat.

Modigliani, Amedeo (n. Livorno, 1884 – m. Paris, 1920). Pictor italian. Studiază peisajul cu Guglielmo Micheli la Institutul de Arte Frumoase din Livorno (1894-1901), apoi urmează Academia de Arte Frumoase din Florenţa (1902). Îmbolnăvindu-se de timpuriu de tuberculoză, călătoreşte în 1902 în sudul Italiei, la Capri, Amalfi, Roma, de unde se întoarce impresionat de claritatea formelor şi puritatea deosebită a tonurilor dense din frescele antice. În 1903 studiază la Institutul de Arte Frumoase din Veneţia. Recepţionează ecouri din arta de după impresionism* şi mai ales din „cultura protoexpresionismului" (Nello Ponente), ajunsă aici pe filiera expoziţiilor bienale ce se organizează în acest oraş. În 1906, tânărul artist se îndreaptă spre Paris, descoperind arta lui Toulouse-Lautrec*, Cézanne*, Braque*, Picasso*, a fovIştilor*. Face cunoştinţă în 1909 cu Brâncuşi* şi cu arta neagră, experienţă ce se va traduce prin câteva încercări în domeniul sculpturii (variantele la *Cap de femeie*, 1911; *Cariatidele*, 1913-1914). Domeniul său de excelenţă rămâne pictura, consacrându-se unor genuri ca nudul şi portretul. Încă de la adeziunea sa la Salonul Artiştilor Independenţi (1907) se afirmă ca un bun portretist, care avea forţa să topească diversele filoane culturale din formaţia sa şi să creeze lucrări originale, sub zodia unui temperament puternic. Pictează seria „Cariatide" din anii 1912-1914 şi o vastă

galerie de portrete, printre care *Beatrice Hastings*, *Paul Guillaume*, *Zborowski*, *Soutine*, *Jeanne Hébuterne* etc. Observarea atentă a realităţii fizice şi spirituale a modelului se conjugă în portretistica sa cu un spirit sever ce împiedică pulverizarea formei prin excesele analitice ale cubiştilor* sau prin şocurile cromatice ale fovištilor*. Gustul pentru culoarea preţioasă, de frescă, asigură tablourilor sale un fundal de rară eleganţă, pe care figurile personajelor se înscriu prestigios. Uşor alungite uneori, aceste personaje îşi poartă cu discreţie şi simplitate povara tensiunilor lăuntrice, marcate de predispoziţie expresionistă*. Fire pasionată, marcat şi de boala care l-a chinuit tot timpul, îşi trăieşte cu patetism existenţa, până la deplina confundare a creaţiei cu viaţa. Devine un personaj cunoscut al boemei pariziene, alimentând cu o nepotolită sete de viaţă şi de creaţie, legendele care i-au păstrat amintirea şi după moartea prematură din 1920. De dincolo de legendă şi anecdotica ieftină, istoria artei ne restituie chipul unui artist cu o puternică personalitate, capabil să opună valorile umane ale individualităţii sale presiunilor uniformizatoare, tipizante, ale începutului de secol, câştigat tot mai mult de maşinism, de tehnologie. (Vezi fasciculul II, planşa 4)

Bibliografie: Nello Ponente, *Modigliani*, Florenţa, 1969; H. Lautheman, *Catalogue raisonné de l'œuvre complète de Modigliani*, Paris, 1970; *Amedeo Modigliani*, catalog, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, 1991.

Moholy-Nagy, László (n. Bácsborsód, 1895 – m. Chicago, 1946). Pictor şi sculptor maghiar stabilit în SUA. Studiază dreptul, dar

se dedică artelor plastice. După primele lucrări realizate în 1917 se apropie de grupul Ma*, în primul rând de Kassák*, cu care va colabora şi după mutarea acestuia la Viena. În 1921 publică în revista *Ma* aşa-numitele „Arhitecturi de sticlă”, care anunţă preocupările lui în domeniul transparenţei materialelor. Cercetează creaţiile constructiviştilor ruşi, ale ungurilor Lajos Tihanyi şi Bortnyik*, precum şi ale grupului olandez De Stijl*. În 1920 creează la Berlin, în spiritul constructivismului*, lucrări ca *Poduri, marea maşină de sentimente*, *Mişcare*, urmate curând de seria „Tablouri telefonate”, în care formele sunt pur geometrice. În 1923, Gropius* îl invită să vină ca profesor la Şcoala Bauhaus* din Weimar (iar din 1925 la Dessau). Ideile sale pedagogice sunt concentrate în cărţile *Pictură, fotografie, film* (1925) şi *De la material spre arhitectură* (1929). În 1934 emigrează în Olanda, apoi în Anglia, stabilindu-se în 1937 la Chicago, unde devine director la New Bauhaus, fondat de Asociaţia Artelor şi Industriilor din acest oraş. Un an mai târziu îşi deschide propria şcoală de design (devenită ulterior Institute of Design) unde se formează mulţi designeri, arhitecţi şi artişti americani. În 1947, postum, îi apare studiul *Viziune în mişcare*, sinteză a concepţiilor sale asupra artei moderne. În creaţia sa, Moholy-Nagy îşi propune „să picteze cu lumină”, inaugurând în 1924-1925 o direcţie a artei cinetice*, a unui sistem de modelare a ambianţei urbane invadate de reclame. Dezvoltând principiile sale din *Maşina-lumină* (*Lichtmaschine*), realizează ansambluri ca *Lumină-Spaţiu modular*, 1930; *Spaţiu modular*, 1936, în care piesele componente, construite din materiale diferite, sunt acţionate electric şi supuse unor intensităţi luminoase într-un spectacol complex. Este autorul unor filme (*Natură moartă berlineză*, 1936; *Marsilia – vechiul port*, 1929; *Joc de lumină în*

negru-alb-gri, 1930; *Congresul de arhitectură de la Atena*, 1937), precum şi al unor albume fotografice care evocă Londra, universităţile din Eton şi Oxford etc. Ca designer (între altele, a proiectat în 1941 stiloul Parker 51) se pronunţă pentru o implicare în social, pentru o abordare responsabilă a mediului de existenţă. „Designul”, scrie artistul, „nu este o simplă meserie, ci o atitudine în faţa vieţii”.

Bibliografie: Richard Kostelanetz, *Moholy-Nagy*, New York, Washington, 1970; Hannah Weitemeier, *Moholy-Nagy – Entwurf seiner Wahrnehmungslehre*, Berlin, 1974; *László Moholy-Nagy*, Stuttgart, 1974, Paris, 1976; K. Passuth, *Moholy-Nagy*, Paris, 1984; *László Moholy-Nagy*, catalog, Musée Cantini, Marseille, 1991.

Moilliet, Louis (n. Berna, 1880 – m. Vevey, 1962). Pictor elveţian. Studiază în atelierul lui Fritz Mackensen din Worpswede (1901-1903), la Şcoala de Artă din Weimar (1903) cu Hans Olde şi la Academia din Stuttgart (1904) cu Leopold von Kalckreuth. Împreună cu Klee* şi Mack* face o călătorie în Tunisia (1914). Alte călătorii îl poartă în Tunisia, Maroc, Algeria şi Spania (1919-1925), în insulele Baleare, Tunisia şi Spania (1926-1934). Participă în 1958 la Bienala de la Veneţia. Coloritul lui Macke* – membru al grupării germane Der Blaue Reiter* –, precum şi întâlnirea cu soarele nordului Africii sunt determinante pentru formarea viziunii lui Moilliet, care, retras la La Tour-de-Peilz, pe malul lacului Geneva, creează o operă unde triumfă sănătoasa bucurie în faţa spectacolului unei naturi pline de lumină. În pictură şi în acuarele, artistul îşi disciplinează impulsurile cromatice, rezultând un amestec de geometrie şi

lirism, un mod inedit de a înţelege aspiraţia spre logică şi spre gestul spontan.

Bibliografie: Jean-Christophe Ammann, *Louis Moilliet. Das Gesamtwerk*, Köln, 1972; Anna Schafroth, *Louis Moilliet 1880-1962. Blick in die Ferne*, Berna, 2007.

Moiseenko, Evsei Evseevici (n. Uvarovici, 1916 – m. Leningrad, 1988). Pictor rus. A studiat la Institutul de Tehnică şi Artă „M.I. Kalinin" (1931-1935) şi la Academia de Arte din Moscova (1936-1947) cu pictorul Aleksandr Osmiorkin. În 1959 devine profesor la Institutul de Pictură, Sculptură şi Arhitectură din Moscova. S-a făcut cunoscut prin peisaje, portrete, compoziţii cu teme istorice, lucrări de artă monumentală. În pictura sa – de pildă, compoziţia *Fiul* din 1969 – stăpâneşte cu ingeniozitate efectele unor suprafeţe ample de culoare, care, chiar când sunt puternic contrastante, se echilibrează, contribuind la crearea unei impresii de stabilitate şi monumentalitate. Legat de vechile tradiţii ale culturii ruse, artistul face să apară în unele dintre fundalurile tablourilor motive şi simboluri evocatoare ale trecutului aflat în strânsă comuniune cu prezentul.

Bibliografie: LA. Krivenko, *E.E. Moiseenko*, Leningrad, 1960.

Moisescu-Stendl, Teodora (n. Bucureşti, 1938). Artist decorator, pictor şi gravor român. Studiază la Institutul de Arte Plastice „N. Grigorescu" din Bucureşti (1957-1963). Distincţii: Premiul Uniunii Artiştilor Plastici din România pentru artă decorativă, 1968, 1998; Premiul Bienalei Tineretului de la Paris (pentru lucrări de grup), 1969; Premiul Joan Miró, Barcelona, 1971; Premiul III la Bienala internaţională de pictură şi grafică, Noto,

1972; Premiul principal la Prima Cvadrienală de arte decorative, Erfurt, 1974. Păstrând în general convenţia dispunerii tapiseriilor pe suportul peretelui, artista construieşte o serie de nervuri, de elemente ce se desprind din câmpul compoziţiei şi evoluează în spaţiu. Prin culoare şi formă, aceste structuri textile aduc o notă de prospeţime interiorului. În pictură, în desene, materialul figurativ este supus unei decantări progresive. Accentul cade pe proprietăţile liniei de a crea imagini şi de a asigura comunicarea sarcinii expresive. Dorind să ajungă la o simplificare a motivelor – pentru a le face astfel cu adevărat active –, artista atenuează şocul imaginativ exterior printr-un filtru afectiv mai puternic. (Vezi fasciculul III, planşa 20)

Bibliografie: Olga Buşneag, „Teodora Moisescu-Stendl”, în *Arta decorativă românească*, Bucureşti, 1976; Aurelia Mocanu, *Teodora Moisescu-Stendl. Grădini secrete*, Galeria Apollo, Bucureşti, 2003.

Mondrian, Piet (Pieter Cornelis Mondriaan – din 1912, artistul semnează *Mondrian*, renunţând la un „a” din numele său iniţial) (n. Amersfoort, 1872 – m. New York, 1944). Pictor olandez. Studiază la Academia din Amsterdam (1892-1897) sub îndrumarea lui August Allebé. Călătoreşte şi lucrează în Anglia, Spania, Belgia (1900-1905). Sub influenţa tradiţiilor olandeze, face peisaje, portrete şi naturi statice cu un temperament interesat de esenţa lucrurilor. În 1910 aderă la gruparea Moderne Kunstring, fondată de Kickert. Un an mai târziu, gruparea Kunstring organizează o expoziţie omagială Cézanne*, care va prilejui apropierea lui Mondrian de cubism*, filieră pe

care, în special după contactul cu Parisul (unde stă în perioada 1911-1914), va evolua spre abstracţia[*] pură în expresie geometrică. În 1916 face cunoştinţă cu Van Doesburg[*], împreună cu care peste un an înfiinţează revista *De Stijl*[*]. Membru al grupării Cercle et Carré[*] (1929), înfiinţată de Michel Seuphor şi J. Torres García, şi apoi al grupării Abstraction-Création[*] (1931), împreună cu Vantongerloo[*] şi Herbin[*]. Dramaticele evenimente din viaţa politică europeană îl fac să plece în 1938 la Londra, unde se întâlneşte cu Gabo[*], Nicholson[*] şi Barbara Hepworth[*]. În 1940 pleacă la New York. Lucrările sale figurează în expoziţiile consacrate De Stijl-ului şi, în general, artei abstracte. Mondrian pune bazele unei poetici picturale pe care, cu un termen împrumutat de la M.H.J. Schoenmaekers, o numeşte neoplasticism. El scrie printre altele: „Secole de-a rândul pictura a realizat compoziţia prin forma şi culoarea naturală; astăzi însă compoziţia însăşi a devenit expresie plastică, imagine”. Elementele realităţii pe care le observă pictorul sunt supuse tot mai decis unor tipare geometrice, unor ritmuri matematice. De la seriile „Compoziţii ovale” şi „Compoziţii” din jurul anului 1914, când suprafeţele geometrice sunt încă delimitate de linii neriguroase, „încălzite” de suflul afectivităţii artistului, pictorul trece apoi spre tablouri pur geometrice, cu planuri organizate de linii orizontale şi verticale, ce nasc unghiuri drepte, pătrate şi dreptunghiuri. *Compoziţia cu joc de şah în culori deschise* (1919) este urmată de un lung şir de lucrări în care preocuparea principală rămâne echilibrarea suprafeţelor, căutarea unei armonii a imaginii plastice care să comunice cu armonia lăuntrică a creatorului şi, în acelaşi timp, a celui care priveşte lucrarea. Sub impresia distrugerilor produse de război, Mondrian lucrează în 1943-

1944 la ultimul său tablou, *Victory Boogie Woogie*, rămas neterminat. Geometria compoziţiei rămâne în ansamblu stabilă, dar o nelinişte interioară face ca, pe alocuri, liniile să se cutremure, imaginea devenind o clară acuzare a forţelor iraţionale ce pândeau, în acea clipă, la hotarele civilizaţiei. (Vezi fasciculul II, planşa 14)

Bibliografie: Piet Mondrian, *Le Néo-plasticisme*, Paris, 1920; Alberto Busignani, *Mondrian*, Londra, 1968; Victor Ieronim Stoichiţă, *Mondrian*, Bucureşti, 1979; *Mondrian*, catalog, Fondation Maeght, Saint-Paul-de-Vence, 1985; K.S. Champa, *Mondrian Studies*, Chicago, Londra, 1985; S. Lemoine, *Mondrian et De Stijl*, Paris, 1987; *Mondrian. De la figuration à l'abstraction*, Gemeentemuseum, Haga, 1988; G. Celant, M. Govan, *Mondrian e De Stijl*: *L'Ideale moderno*, Veneţia, 1990.

Monet, Claude (n. Paris, 1840 – m. Giverny, 1926). Pictor francez. Claude Monet dovedeşte, în copilăria petrecută la Le Havre, un mare talent de desenator, care atrage atenţia pictorului de marine Eugène Boudin. Acesta îl sfătuieşte să se îndrepte spre Paris, unde Monet descoperă pictura lui Delacroix, Corot, Courbet, operele maeştrilor de la Barbizon (Daubigny, Rousseau). Lucrează în atelierul lui Gleyre împreună cu Renoir*, Sisley* şi Bazille*. Este atras tot mai mult de pictura în *plein air*, lucrând în pădurile de la Fontainebleau (1863), la Honfleur, în estuarul Senei (1864), fiind însoţit de Bazille şi Jonkind. În 1870, în timpul războiului franco-prusac, pleacă la Londra, unde îi întâlneşte pe Daubigny şi Pissarro*, împreună cu care pictează pe malurile Tamisei, admirând totodată paleta luminoasă, proaspătă, din operele pictorilor englezi Turner şi

Constable. Când se întoarce în Franţa, stabilindu-se o vreme la Argenteuil (1871), artistul se află deja în posesia unei viziuni noi, bazată pe înregistrarea nemijlocită a impresiilor. Încă din 1872 realizează o primă versiune a celebrei pânze *Impresie, răsărit de soare* (*Impresion soleil levant*), expusă în 1874 în atelierul fotografului Nadar, pe Boulevard des Capucines. Cu prilejul acestei expoziţii, criticul Louis Leroy îi numeşte în batjocură impresionişti* pe artiştii expozanţi, dând astfel un nume noii mişcări ce se opunea academismului tot mai pregnant al saloanelor oficiale. După această primă expoziţie a artiştilor impresionişti, deschisă la Nadar, Monet, cuprins ca şi ceilalţi pictori reprezentanţi ai noii mişcări de frenezia lucrului în cadrul naturii, de surprinderea luminii şi mişcării, petrece în anii următori vacanţe de creaţie pe malul Mediteranei, în pădurile din preajma Parisului, în animaţia străzilor (seriile „Regate pe Sena la Argenteuil”, 1874; „Plopi”, „Căpiţe de fân”, 1891; „Catedrala din Rouen”, 1894; „Heleşteu cu nuferiş”, 1899). Ideea acestor serii este de a demonstra că acelaşi motiv – un copac sau o catedrală, de pildă –, pictat din acelaşi loc, dar în diferite ore ale zilei, când lumina naturală şi starea sufletească a artistului se schimbă, poate să ducă la tratări diferite pe pânză. Tuşele sunt mai energice, culorile mai pure, dispuse în raporturi complementare, care asigură o sinceritate a comunicării. Pictorul refuză canoanele academiste, refuză să „redea” în tablou *ceea ce ştie* despre o anumită realitate şi acordă prioritate la *ceea ce vede* şi *ce simte* în momentul impactului cu respectiva realitate. Catedrala din Rouen văzută dimineaţa, la amiază sau în lumina violacee a amurgului prezintă aceeaşi siluetă, dar atmosfera este alta, impresia pe care o trezeşte este alta. Şi această experienţă poate fi reluată

cu fiecare nouă zi, pentru că, în viziunea artistului impresionist – Monet fiind unul dintre exemplele cele mai convingătoare ale acestui tip de artist –, realitatea îşi păstrează prospeţimea, oferindu-se cu inepuizabil farmec observaţiei. Monet va rămâne credincios orientării impresioniste şi în anii când grupul impresionist se destramă şi apar noi propuneri, unele polemice, chiar dacă îşi aveau originea în descoperirile acestui grup din deceniul opt al secolului al XIX-lea. Astfel, va mai picta *Nuferii* (1904), tablou supranumit „Sixtina impresionismului”; *Parlament*; *Efect de soare în ceaţă*; *Londra, Parlamentul*; *Veneţia. Palatul ducal* (1908) etc. (Vezi fasciculul I, planşa 3)

Bibliografie: Daniel Waldenstein, *Claude Monet*, Lausanne, Paris, 1947; Claude Roger-Marx, *Monet*, Lausanne, 1949; Jean Leymarie, *Monet*, 2 vol., Paris, 1971; William C. Seitz, *Monet*, Garzanti, 1973.

Mono-ha (Şcoala de obiecte). Grup artistic japonez, activ între 1969 şi 1970, după care artiştii care îl constituie evoluează independent, dar urmând în principiu aceleaşi idei, structurate de cultul pentru obiectul natural, pentru ambianţă, în spiritul filosofic Zen. Grupul este format din Shingo Honda, Shusumu Koshimizu*, Katuhiko Narita, Sekine*, Koshio Suga, Leea U Fan şi Katsura Yoshida. Artiştii grupului respectă esenţa lucrurilor, operând doar la nivelurile exterioare ale entităţilor morfologice. Ei nu se interesează de problemele reprezentării, ci se folosesc de obiecte şi situaţii naturale cărora le aduc corecţii minimale, în modalităţi de tipul land-art*, instalaţie* şi environment*. De exemplu, intervenţia lui Sekine din Parcul Suma Rikyū din Kobe constă din extragerea unui cilindru de

pământ şi aşezarea lui alături, pe sol, într-un raport activ de gol şi plin.

Bibliografie: *Japan des avant-gardes*, catalog, Centre Georges Pompidou, Paris, 1986.

Moore, Henry (n. Castleford, Yorkshire, 1898 – m. Much Hadham, Hertfordshire, 1986). Sculptor englez. După timpuriul contact cu realităţile tragice ale războiului (participă în 1917 la luptele de la Cambrai, Franţa), urmează Şcoala de Artă din Leeds (1919-1921) şi Colegiul Regal de Artă (1921-1924). Cercetează cu interes, la British Museum şi în colecţii particulare, sculptura africană şi arta precolumbiană. Încă din primele lucrări (inaugurează seria „Mama şi copilul” în 1922 şi seria „Figură în repaus” în 1926) îşi dezvăluie statornicul cult pentru fiinţa umană, o vocaţie antropocentristă ce-i va fi alimentată şi de călătoriile făcute în Italia, Franţa, Grecia, America Latină. În 1929 realizează *Figură în repaus* din Hornton, care face vizibile influenţele statuii lui Chac-Mool – zeitate a ploii în mitologia precolumbiană. Prin anul 1930 începe să stilizeze tot mai accentuat formele anatomice, degajându-le de jocul incidental al suprafeţelor şi căutând structurile durabile. Urmărind configuraţia acestor structuri, sculptorul descoperă elemente ale suportului osteologic, pe care le reprezintă tot mai clar, într-un subtil joc de plinuri şi goluri. Găurile aplicate în blocurile monolite dau, în mod paradoxal, consistenţă ansamblului, subliniind, prin trecerile continue din concav în convex şi din convex în concav, concreteţea formelor. Participă la mişcările de avangardă: în 1930 aderă la 7 and 5 Society, asociaţie a 7 sculptori şi 5 pictori; în 1933 expune cu grupul Unite One fondat de Nash*; expune la prima Expoziţie

Internaţională a Suprarealismului, Londra, 1936, semnând *Manifestul Grupului Suprarealist Englez*, apărut ca protest împotriva politicii de neintervenţie în Spania. La declanşarea celui de-al doilea război mondial devine artist oficial al armatei. Este o experienţă dramatică, ce va fi oglindită în ciclul de schiţe „În adăposturile Londrei” şi care va contribui la decantarea idealurilor sale umaniste. Personajele sale poartă o încărcătură simbolică, desemnând, în locurile unde sunt amplasate, repere ale unei profunde umanităţi (*Memorialul din Dartington*, 1946; *Trei figuri*, Parcul Battersea, Londra, 1948; *Regele şi regina*, 1953; *Războinicul cu scut,* 1953; *Crucea din Glenkiln*, 1956; *Figură în repaus*, Palatul UNESCO, Paris, 1957; *Figură urcând*, 1960). Procesul de stilizare, de reducere a formei anatomice la ceea ce are esenţial şi rezistent cunoaşte în etapa următoare o evoluţie decisivă. Artistul studiază volumele unei vertebre, ale unui craniu etc., descoperind armonii formale, relaţii între forme şi funcţii. „Organicitatea” sculpturii sale nu are nimic visceral, trimiterile la elementele anatomice făcându-se sub semnul unei concepţii spaţiale austere, cu dorinţa aducerii în prim-planul reprezentării a valorilor simbolice. Oricât de departe ar merge abstractizarea* analizelor sale formale, preocuparea pentru ritm şi dezvoltarea cursivă, logică a raporturilor volumetrice, sculptorul păstrează o permanentă referinţă realistă (*Figură în repaus din două bucăţi*, 1959; *Mama şi copilul*, 1961; *Studiu pentru forma încleştată*, 1962; *Figură în repaus din trei bucăţi*, 1962; *Torsul cel mare*, 1963; *Cap ciclopic*, 1963; *Cap cu cască nr. 4. Formă interioară-exterioară*, 1963; *Studiu pentru Energia nucleară*, 1964).

Bibliografie: Herbert Read, *Henry Moore: Sculpture and Drawings*, Londra (vol. I, 1944; vol. II, 1955; vol. III, 1965); R.

Berthoud, *The Life of Henry Moore*, Londra, 1986; A. Garrould, *Moore, dessins*, Paris, 1988; *Henry Moore*, catalog, Royal Academy of Arts, Londra, 1988; A. Davis (ed.), *Henry Moore. Bibliography*, 5 vol., Henry Moore Foundation, 1991; D. Mitchinson, J. Stallabras, *Henry Moore*, Paris, 1992.

Moos, Max von (n. Lucerna, 1903 – m. Lucerna, 1979). Pictor elveţian. Studiază la Şcoala de Arte şi Meserii din Zürich (1919-1921) sub îndrumarea tatălui său, Joseph von Moos, şi la Şcoala de Arte şi Meserii din München (1922-1923) cu Jan Thorn-Prikker. Studiază istoria artei cu Heinrich Wölfflin şi Joseph Popp. Profesor la Şcoala de Arte şi Meserii din Lucerna (1933-1974). Împreună cu Bill*, Lohse*, Leo Luppi, Camille Graeser şi Verena Lowensberg, pune bazele mişcării Allianz din Zürich (1936-1937). Participă la expoziţiile: „Probleme contemporane în pictura şi sculptura elveţiană”, Zürich, 1936; „Allianz”, Zürich, 1942; Bienala de la Geneva, 1951; „Suprarealismul în Elveţia”, Thun, 1961; „Suprarealismul în Europa”, Köln, 1969. Este distins cu Premiul de Artă, Lucerna, 1967. În amestecul de elemente animale şi vegetale pătrund uneori forme geometrice. Rezultă fiinţe cu statut ambiguu, aparţinând unui sistem mitologic individual, care ne pune în legătură cu un spirit bântuit de nelinişti şi angoase. Deşi poartă o amplă structură literară care trimite la modalităţile suprarealiste*, tablourile sale vădesc mai curând o înclinaţie spre expresionism*. Acest lucru este dovedit de o anumită brutalitate a formei şi mai ales de vehemenţa culorilor aşternute pe pânză, direct sub presiunea frământărilor lăuntrice.

Bibliografie: H.J. Hensser (ed.), *Max von Moos*, Zürich, 1974; Peter Thail (ed.), *Max von Moos*, Zürich, 1974; *Max von Moos*, catalog, Kunsthaus Zürich, 1979.

Moralis, Yannis (n. Arta, 1916 – m. Atena, 2009). Pictor grec. Studiază la Academia de Arte Frumoase din Atena, beneficiind de îndrumarea pictorului Parthenis* şi a gravorului G. Kephallions; în 1937, după absolvire, se îndreaptă spre Paris, unde frecventează Şcoala Superioară de Arte Frumoase şi Şcoala de Arte şi Meserii. Participă la Bienala de la Veneţia, 1958. Apelând deopotrivă la mijloace figurative şi abstracte*, artistul aspiră să realizeze o compoziţie vizuală, tinzând uneori, cum se întâmplă în pentapticul *Atena*, spre soluţii monumentale, inspirate de reliefurile istorice ale Greciei antice. Compoziţia figurativă respectă în linii mari datele concretului, care sunt însă trecute printr-un filtru sever, printr-un proces de stilizare, în vederea obţinerii esenţialului. Materialul decorativ şi simbolic, ce face aluzii la orizontul clasicităţii, este supus unei ordini ce ţine de procedeele constructivismului*. Coloritul este menţinut într-o gamă strânsă, sobră şi armonioasă – opţiune ce aduce încă o dată aminte de farmecul Greciei de odinioară.

Morandi, Giorgio (n. Bologna, 1890 – m. Bologna, 1964). Pictor şi gravor italian. Cât timp frecventează Academia de Arte Frumoase din oraşul natal (1907-1913), face numeroase călătorii la Florenţa, unde studiază operele unor vechi maeştri, ca Giotto, Masaccio, Uccello. Vizitează de asemenea expoziţiile de artă modernă de la Bienala din Veneţia şi de la Roma, în cadrul cărora îi admiră pe Auguste Renoir* şi Claude Monet*. În

1914 aderă la grupul Valori plastici iniţiat de Mario Broglio. Profesor de gravură la Academia de Arte Frumoase din Bologna (1930-1956). Distincţii: Premiul I la Bienala de la Veneţia, 1948; Premiul Rubens al oraşului Siegen, 1962; Premiul Archiginnasio d'Oro al oraşului Bologna, 1963. Influenţat la început de pittura metafisica* a lui De Chirico*, îl descoperă pe Cézanne* în 1920, când la Bienala de la Veneţia sunt expuse 28 dintre operele artistului francez. Morandi îşi creează un stil personal, caracterizat de puritatea expresiei lirice. Dintr-o nevoie de simplitate şi rigoare – ecou al artei unor Giotto sau Piero della Francesca şi, în egală măsură, al unor căutări contemporane, între care viziunea lui De Chirico şi analizele cubismului* –, artistul păstrează în compoziţiile sale fundaluri largi, colorate de regulă în acelaşi ton, pe care face să apară elementele figurative (naturi statice etc.). Pictorul manifestă însă o firească opoziţie faţă de pericolul aplatizării şi geometrizării excesive. De aceea încarcă pasta de senzaţii, aşezând-o cu tuşe spontane, care „conservă" savoarea gestului, directa implicare a fiinţei sale. Ceea ce în planul compoziţiei înseamnă elaborare raţională primeşte astfel în modul de a colora amprenta inconfundabilă a sensibilităţii sale.

Bibliografie: Lamberto Vitali, *Giorgio Morandi. Catalogo generale*, vol. 1: *1910-1947*, vol. 2: *1948-1964*, Milano, 1977; *Giorgio Morandi*, catalog, Fondation Dina Vierny, Musée Maillol, Paris, 1996; K. Wilkin, *Giorgio Morandi*, New York, 1996.

Moraru, Teodor (n. Îndărăpnici, Republica Moldova, 1938 – m. Bucureşti, 2011). Pictor român. Studiază la Şcoala Tehnică de Arhitectură (1960-1963), Facultatea de Arte Plastice a

Universităţii Bucureşti (1965-1968) şi la Universitatea de Arte Bucureşti (1993-1998). Participă la Expoziţia internaţională de la Platers (1973). Distincţii: Premiul revistei *Arta*, Bucureşti, 1980; Premiul Ion Andreescu al Academiei Române, 1993; Premiul Uniunii Artiştilor Plastici din România, 1996; Premiul Habitat, ONU, 1996; Premiul Bienalei „Lascăr Vorel”, Piatra Neamţ, 1997. În compoziţii consacrate imaginii de ansamblu a corpului uman şi peisajului, verva împinsă până la conştiinţa tragică provoacă delivrarea unui bogat inventar de date existenţiale. Nu există nimic retoric în pânzele sale; avem tot timpul sentimentul că asistăm nu la recrearea unei drame, ci la însuşi momentul declanşării ei, cu tuşe agitate, ce compun suprafeţe instabile, într-o formulare plastică ce comunică cu neoexpresionismul european. O tensiune interioară dislocă anatomia fiinţelor şi elementele peisajului din imagine. Centauromahiile imaginare, dealurile şi câmpiile macerate de furtuni nevăzute sunt în fond materializări ale unui conflict perpetuu şi dezvoltarea acestuia spre un echilibru ipotetic. Pictorul foloseşte culori ireale, ce nu trimit la aspectele concrete, pentru a obţine din ruperea formelor şi suprafeţelor o forţă de generalizare a simbolurilor sale. În cicluri ca „Scara”, „Praguri”, „Urme” abordează motive ascensionale sau motive ce marchează traversarea unei bogate experienţe spirituale.

Bibliografie: *Teodor Moraru*, Bucureşti, 2010.

Morellet, François (n. Cholet, Maine-et-Loire, 1926). Pictor francez. Studiază la École des Langues Orientales, dar în acelaşi timp îl atrage arta, pictând la început în manieră figurativă. După 1950 operează o severă selecţie a materialului reprezentat, ajungând la un sistem de linii şi curbe, în tradiţia

lui Mondrian*, dar în deplină comuniune cu căutările minimaliste* din epocă. În 1960 este cofondator, împreună cu Le Parc, Garcia Rossi, Sobrino, Stein şi Yvarol, al GRAV* (Le Groupe de Recherche d'Art Visuel). Formele pictate sunt degajate de orice detalii, pentru a exprima esenţialul, structura geometrică („Geometrii" se va intitula chiar un ciclu realizat mai târziu). Dorinţa de a exprima esenţa lumii vizibile îl conduce spre experimente cinetice* şi optice (vezi *Op-art*), pe care le integrează într-o serie de ambianţe arhitecturale. Liniile drepte şi curbele ce apar în pictură capătă în acest fel o dimensiune spaţială, vorbind despre aceeaşi predominanţă a expresiei abstracte*.

Bibliografie: François Morellet, *Mais comment taire mes commentaire*, Paris, 1999; Gérald Gassiot-Talabot, *François Morellet*, Milano, 1971; Serge Lemoine, *François Morellet*, Zürich, 1986; *François Morellet*, catalog, Centre Georges Pompidou, Paris, 1986; S. Anna (ed.), *François Morellet. Installations. Catalogue raisonné seiner Installationen*, Chemnitz, 1994.

Morley, Malcolm (n. Londra, 1931). Pictor englez stabilit la New York. A absolvit Colegiul Regal de Artă din Londra (1954), unde activează ca profesor (din 1956). Predă apoi la Universitatea din Ohio (1965-1966), Şcoala de Arte Vizuale din New York (1967-1969) şi, din 1972, la Universitatea Stony Brook din Long Island. În picturile sale pleacă de la sugestiile unor „imagini găsite" – cărţi poştale, file din cartea de telefon, reclame, ilustraţie de ziar, afişe etc. „Totul", afirmă pictorul, „este folositor, orice lucru este un subiect potrivit pentru artă". Reproduce scene festive,

de paradă, sau clişee ale publicităţii, cu intenţia explicită de a acorda imaginilor şi motivelor banale valoarea unei mitologii a faptului cotidian (*Los Angeles Yellow Pages*, *U.S. Marina at Valley Forge* etc.).

Bibliografie: *Malcolm Morley: Paintings 1965-1982*, catalog, The Brooklyn Museum, New York, 1984; *Malcolm Morley*, catalog, Anthony d'Offay Gallery, Londra, 1990; *Malcolm Morley Retrospective 1954-1993*, catalog, Centre Georges Pompidou, Paris, 1993; Jean-Claude Lebensztejn, *Malcolm Morley: Itineraries*, Londra, 2004.

Mortensen, Richard (n. Copenhaga, 1910 – m. Ejby, 1993). Pictor danez. Studiază la Academia Regală din Copenhaga (1931-1933). Contactul cu avangarda artistică germană îi trezeşte interesul pentru arta abstractă*, devenind unul dintre animatorii remarcabili ai vieţii culturale din ţara sa (iniţiază, între altele, înfiinţarea grupurilor Linien, 1934, şi Groeninger, 1936). Din 1947 trăieşte în Franţa. În 1960 i s-a deschis o expoziţie personală în Pavilionul danez de la Bienala de la Veneţia. Începe să picteze sub influenţa lui Kandinsky*, optând însă pentru o artă abstractă cu o structură geometrică mai fermă. Suprafeţele de culoare sunt riguros delimitate, în unghiuri drepte şi ascuţite, ceea ce asigură un anumit dinamism al imaginii; ele nu sunt vibrante sau încărcate de impulsuri, de tuşe cu amprentă emoţională, rezultând un joc decorativ deopotrivă sobru şi deschis fanteziei constructive a artistului.

Bibliografie: E. Johansson, *Mortensen*, Copenhaga, 1962.

Moser, Wilfrid (n. Zürich, 1914 – m. Zürich, 1997). Pictor elveţian. Face călătorii de studii în Maroc, Spania (1934-1939) şi Franţa (1940). În 1946 studiază la Paris, în atelierul lui Léger*. Membru în Comisia Federală pentru Arte Plastice (1964-1972) şi preşedinte al Societăţii Pictorilor, Sculptorilor şi Arhitecţilor Elveţieni (din 1971). Participă la expoziţiile: „Pictura de azi”, Köln, 1953; „Premiul Lissone”, Milano, 1957; Bienala de la Veneţia, 1958, 1980; Carnegie International, Pittsburgh, 1958; „Noua Şcoală din Paris”, Mannheim, 1958, 1959; Bienala de la São Paulo, 1959, 1963; „Compas, Paris – răscruce a picturii”, Eindhoven, 1961, 1962; „Noi forme ale expresionismului după 1950”, Lucerna, 1968; „Muzeul deschis”, Basel, 1970. Realizate în două sau trei dimensiuni, lucrările sale pun în dezbatere raportul dintre opera plastică şi spaţiu. În aceste condiţii, forma tinde să devină semn, să susţină deci o anumită sarcină afectivă şi simbolică. Graniţele între pictură şi sculptură sunt trecute în ambele sensuri: monumentalitatea se insinuează în evoluţia volumelor din tablouri, în timp ce, pictate în culori strălucitoare, formele spaţiale poartă o anumită căldură şi un plus de acuitate optică.

Bibliografie: P.F. Althaus, *Wilfrid Moser*, Chur, 1971; Felix A. Baumann, *Moser*, Zürich, 1979; Fritz Billeter, *Wilfrid Moser*, Zürich, 1974; Matthias Frehner, Tina Grütter, *Wilfrid Moser. Wegzeichen Werke 1934-1997*, Zürich, 2009.

Motherwell, Robert (n. Aberdeen, Washington, 1915 – m. Provincetown, Massachusetts, 1991). Pictor american. Studiază pictura la Universitatea Stanford (1932-1937), filosofia la Universitatea Harvard (1937-1939). În perioada 1938-1939 lucrează în Franţa. Îşi continuă studiile la Universitatea

Columbia (1940-1941), urmând cursurile de istoria artei ale lui Meyer Schapiro. În 1941 călătoreşte în Mexic împreună cu Matta* şi face primele desene „automatice”. Devine editor şi director al seriei *The Documents of Modern Art* şi colaborează la *Partizan Review* (1944). În 1948 înfiinţează împreună cu Baziotes*, David Hare şi Rothko* şcoala de artă Subjects of Artists (Subiectele Artiştilor), la care va adera şi Barnett Newman*. O retrospectivă a operei sale a avut loc la Bienala de la São Paulo, 1961. Încă din primele sale lucrări evoluează în spiritul expresionismului* abstract, urmărind raporturile dintre formele rotunde şi puternicele linii orizontale şi verticale (*Micul prizonier spaniol*, 1941; *Pictură spaniolă cu fereastră*, 1942). Un timp filtrează elementele realului, reducându-le la ceea ce este esenţial pentru a le evoca în faţa privitorului (*Pancho Villa mort sau viu*, 1943; *Lebăda lui Mallarmé*, 1947-1948). Orientarea spre o artă nefigurativă ia de cele mai multe ori aspectul unei libere expansiuni a maselor de alb şi negru sau a culorii, care transformă de fiecare dată tabloul într-un spectacol dramatic (ciclul „Elegie pentru Republica Spaniolă”, început în 1948; lucrările „Suita lirică”, începând cu 1965). Uneori triumfă tentaţia organizării geometrice, cum se întâmplă în seria „Open”, inaugurată în 1967. Ca şi Helen Frankenthaler* (cu care a fost căsătorit între 1958 şi 1971), a contribuit la clarificările din arta americană de după al doilea război mondial, propunând – sub semnul mai larg al abstracţiei* geometrice – o nouă sinteză între tendinţa spre purism (moştenită, între altele, din programul grupării olandeze De Stijl*) şi nevoia de implicare afectivă în limbajul abstract al formelor plastice. În acest sens se remarcă şi lucrările sale teoretice.

Bibliografie: Robert Motherwell, *The Dada Painters and Poets*, New York, 1951; Stephanie Ferenzi, *The Painter and the Printer: Robert Motherwell's Graphic 1943-1980*, New York, 1980; H.H. Arnason, *Robert Motherwell*, cu o introducere de Dore Ashton, New York, 1982; M. Pleynet, *Robert Motherwell*, Paris, 1989; D. Rosand (ed.), *Robert Motherwell on Paper: Drawings, Prints, and Collages*, catalog, Museum of Modern Art, New York, 1996; M.A. Caws, *Robert Motherwell: What Art Holds*, New York, 1996.

Motonaga, Sadamasa (n. Ueno, Mie, 1922 – m. Takarazuka, Hyogo, 2011). Pictor japonez. A studiat la Şcoala de Arte Frumoase din Osaka. Aderă în 1955 la grupul Gutai* fondat cu un an înainte de Yoshihara*. În cadrul grupului, care promovează arta abstractă*, pictorul apelează iniţial la metoda picurării culorilor pe pânză, metodă lansată de americanul Pollock*. Din acest motiv, teoreticianul francez Michel Tapié, care a vizitat în acea vreme Japonia, vorbeşte despre o contribuţie japoneză la dezvoltarea artei informale*. Motonaga amestecă un mare număr de culori care impresionează puternic ochiul. După 1967, artistul se îndepărtează de tehnica picurării şi trece la aşternerea cu mijloace tradiţionale a culorilor. Suprafeţele de culoare sunt mai bine controlate, o anumită disciplină formală pare să se impună, dar tablourile sale prezintă aceeaşi forţă provocatoare a contrastului, acelaşi patetism al transcrierii emoţiilor, ceea ce îl face pe Hideo Tamiyana să observe că, în ciuda renovării tehnicii, „caracterele de bază ale operei sale au rămas neschimbate”.

Moustakas, Evangelos (n. Pireu, 1930). Sculptor grec. A studiat la Şcoala Superioară de Arte Frumoase din Atena (1950-1954), cu Mihali Tombros. În 1963, pe baza unei burse, se află la Florenţa, specializându-se în tehnica metalului, la Fonderia Bruno Bearzi şi frecventând totodată cursurile de gravură şi decoraţie la Accademia di Belle Arti. În acelaşi an colaborează cu Gropius* la decorarea Universităţii din Belgrad. Participă la: Bienala de la Philothei, 1966; Bienala de la Alexandria, 1968; Bienala de la São Paulo, 1969; Bienala de la Budapesta, 1973. Distincţii: Medalia de bronz a Grupului Donatello, Florenţa, 1963; Premiul I al Ministerului Culturii din Grecia, 1966; Medalia de aur a Bienalei de la Alexandria, 1968; Premiul I al Concursului Panelenic pentru monumentul Alexandru cel Mare, 1970; Premiul I pentru Monumentul rezistenţei naţionale din Salonic, 1985. Sculptorul are vocaţia compoziţiei monumentale, în care figurile umane dobândesc valori simbolice, cu trimiteri la aspiraţii şi evenimente istorice (*Secolul XX*, 1971; *Cucerirea*, 1971). El nu recurge, pentru a da impresia de monumentalitate, la soluţii statice, ci aglomerează şi pune în mişcare o serie de elemente în care tensiunea energetică este evidentă. Când un grup de personaje pare să instaureze calmul şi liniştea, sculptorul îi opune o suprastructură de drapaje agitate, unghiulare, sugerate de vibraţia unor steaguri (*Libertatea*, 1971). Un joc de planuri geometrice şi zone ce păstrează nervul modelării, de goluri şi plinuri intervine la rândul său pentru a dinamiza compoziţia (*Floarea războiului*, 1990).

Movimento Arte Concreta (MAC). Mişcare artistică activă la Milano în perioada 1948-1958, fondată de sculptorul şi pictorul

Munari*, pictorul Soldati*, pictorul şi arhitectul Gianni Monnet şi pictorul şi criticul de artă Gilo Dorfles. La mişcare au mai aderat artiştii Lanfranco Bombelli, Piero Dorazio, Mario Nigro, Mario Radice, Mauro Reggiani şi Luigi Veronesi. Mişcarea debutează sub semnul abstracţiei* de tip geometric, în care Van Doesburg* vedea încă din 1930 expresia cea mai concretă* a realităţii spirituale. O astfel de orientare a fost susţinută de-a lungul vremii de diverse iniţiative – gruparea pariziană Abstraction-Création* (1931-1936); revista elveţiană *Abstrakt-Konkret* (1944) etc. Arta concretă pe care o promovează artiştii milanezi în preajma anului 1950 pleacă de la prioritatea proceselor raţionale în practica artistică, concretizate în organizarea geometrică a formei, în compoziţia de factură constructivistă*. Treptat, principiile geometrice lasă locul unei „scriituri" spontane, infuzate de emoţii, care conduce în cele din urmă spre polul opus, spre o artă a informalului*.

Bibliografie: Enrico Crispolti (ed.), *Movimento Arte Concreta 1948-1952*, catalog, Fondazione Cassa di Risparmio di Roma, Edieuropa – De Luca Editori d'Arte, Roma, 2003.

Mucha, Alfons Maria (n. Ivančice, 1860 – m. Praga, 1939). Pictor şi grafician ceh. După ce studiază la Academia de Arte Frumoase din Praga şi la Academia de Arte din München frecventează la Paris Academia Julian şi Academia Colarossi. Atras de forţa de sugestie a liniei sinuoase şi plină de energie, posesor al unei palete cromatice exuberante, tradusă într-o inedită compoziţie decorativă, este unul dintre promotorii şi personalităţile cele mai de seamă din Art Nouveau*. Devine repede cunoscut datorită unor lucrări ca: afişul pentru „Salon

des Cent”, 1896; afişul pentru hârtia de ţigări „Job”, 1898; afişele consacrate actriţei Sarah Bernhardt. După o perioadă petrecută la Paris, când, pe lângă afişe, creează vitrine, decoraţii interioare etc., în 1910 revine la Praga, unde îşi reia activitatea de pictor, realizând acum un amplu ciclu de tablouri intitulat „Epopeea slavă” (1910-1928). (Vezi fasciculul I, planşa 17)

Bibliografie: Alfons Maria Mucha, *Figures décoratives*, album, Paris, 1905.

Mucha, Reinhard (n. Düsseldorf, 1950). Sculptor şi artist instalaţionist german. A studiat la Academia de Artă din Düsseldorf. În 1981 primeşte bursa „Will Grohmann”. Participă la expoziţiile: „Spaţiul imaginii”, Madrid, 1987; „Implosion”, Stockholm, 1987; „Zeitlos”, Berlin, 1988; „Conflictul imaginii”, Köln, 1989; „Culture and Comentary”, Washington, 1990; „Life-Size”, Ierusalim, 1990; „Metropolis”, Martin Gropius Bau, Berlin, 1991; Carnegie International, Pittsburgh, 1991; „Photography in Contemporary Art: 1960 to the Present”, Minneapolis, 1992; „Allegories of Modernism. Contemporary Drawing”, New York, 1992. Refuzând o prea mare implicare emoţională, cum se întâmplă în epocă cu tendinţele neoexpresioniste, artistul se îndreaptă spre construcţii sculpturale complexe, spre instalaţii* care angajează mediul ambiant. În cazul interioarelor oferite de galerii sau muzee, datelor arhitecturale preexistente le adaugă elemente constructive noi, care propun o funcţionalitate simbolică. Artistul evită improvizaţia, hazardul obiectelor găsite (vezi *Ready-made*), pentru a controla coerenţa instalaţiei, infuzată în plus de principii geometrice în care răzbate ceva din nostalgia discursului raţionalist, cuprins în manifestările

promovate de Neo-Geo*, situat în descendenţa purismului (vezi *De Stijl*).

Bibliografie: *Reinhard Mucha*, catalog, Württembergischen Kunstverein, Stuttgart, 1985; *Reinhard Mucha*, catalog, Centre Georges Pompidou, Paris, 1986.

Mueller, Otto (n. Liebau, 1874 – m. Breslau, 1930). Pictor german. Studiază litografia la Breslau (1890-1895) şi pictura la Dresda (1896-1898). În 1908 pleacă la Berlin şi, împrietenindu-se cu Kirchner* şi Heckel*, devine membru al grupului Die Brücke* (1910). Din 1919 până la sfârşitul vieţii va fi profesor la Academia de Artă din Breslau. Pe lângă o serie de autoportrete şi peisaje, pictează – fascinat de temele exotice introduse în arta modernă de stampa japoneză, de arta neagră sau de civilizaţiile Insulelor Oceanice descoperite de Gauguin* – mai multe scene din viaţa romilor. Viziunea sa expresionistă*, derivată din programul grupului Die Brücke, are însă unele note specifice, cum ar fi temperarea unor tonuri, apelul mai decis la construcţia prin suprafeţe de culoare, fără insistenţe grafice în conturul formelor (*Ţigani şi floarea-soarelui*, 1927), trecerea dramatismului într-o stare de melancolie. (Vezi fasciculul II, planşa 7)

Bibliografie: Lothar-Günther Buchheim, *Otto Mueller, Leben und Werk*, Feldafing, 1963; M.A. von Lüttichau, *Otto Mueller*, Köln, 1993.

Mulasics, László (n. Szepetnek, 1954 – m. Feketebács, 2001). Pictor maghiar. După ce a absolvit Liceul de Muzică din Pécs

(1969-1973), urmează cursurile de pictură ale Academiei de Arte Frumoase din Budapesta. Bursa Derkovits, 1985. Participă la simpozioane de pictură în: Graz, 1986; Salzburg, 1987; Saint-Paul-de-Vence, 1988; Worpswede, 1990. Participă la expoziţiile: „Neue Sensibilität, Ungarische Malerei der 80er Jahre", Esslingen, 1987; Festival International de la Peinture, Cagnes-sur-Mer, 1989; „Leere Raume" (Spaţii vide), Das Video Zentrum, München, 1990; „Europa-Asia Bienal", Ankara, 1990, „Geometrie", Manes, Praga, 1991; „Metaphor Contemporary Hungarian Art", Marietta, Georgia, 1991; „Time and Tide", Tokyo, 1992; International Biennial of Cairo, 1992. Debutează cu pânze figurative, desfăşurarea barocă a motivelor fiind însoţită de linii şi tuşe agitate, ce evocă preocupări similare din transavangarda* italiană. Odată depăşită această fază, artistul renunţă la trimiterile la figura umană, concentrându-se asupra unui inventar de semne geometrice distribuite cu austeritate pe suprafeţe monocrome – în general ocru şi auriu –, datorate materialităţii calde a cerii, în care se implantează praful de pigment.

Mulliqi, Muslim (n. Đakovica, 1934 – m. Priştina, 1998). Pictor albanez din Kosovo. A absolvit Academia de Arte Frumoase din Belgrad (1959). Diplomă postuniversitară în 1961, cu Zora Petrović. Din 1974 a predat la Academia de Arte Frumoase din Priştina. Figuraţia tablourilor marchează revenirea pe tărâmul fabulos al copilăriei, chipul lucrurilor şi al fiinţelor se contopeşte cu realităţile legendare şi mitologice ale mediului său cultural. Când „eroul" imaginii este o casă de care îl leagă amintiri de neşters, scena e construită cu mijloace sumare, un detaliu sau altul putând să refacă o întreagă atmosferă.

Adeseori personajele plutesc într-un spaţiu abstract* sau deasupra unui peisaj ce face parte din evocare. Formele nu sunt niciodată compacte şi opace, culorile tind spre transparenţă, asigurând un limbaj pictural de o rară savoare şi sensibilitate.

Bibliografie: Eqrem Basha, Nedeljko Gvozdenović, Antonio Del Guercio, Alltëne Taipi, *Muslim Mulliqi*, catalog, Priştina, 1979.

Multipli. Operă de artă realizată în mai multe exemplare, toate cu statut de original. Procedeul nu este nou – sunt cunoscute turnările într-un anumit număr determinat al lucrărilor în metal –, dar accepţiunea care se dă în prezent acestui termen se referă la un fenomen de democratizare a artei apărut în anii 1960. În 1955, Tinguely* şi Agam* propun Galeriei Denise René din Paris multiplicarea unor lucrări, cu scopul de a le face accesibile unor cercuri mai largi de iubitori ai artei, prin anularea unicităţii şi, bineînţeles, prin preţul mai scăzut. În 1959, Spoerri* pune bazele sistemului de ediţii MAT (Multiplication d'art transformable), prin care o lucrare este multiplicată, nu reprodusă prin mijloacele tradiţionale, într-o sută de exemplare, toate la acelaşi preţ, indiferent de notorietatea autorului. MAT a executat astfel de multipli purtând semnătura lui Agam şi Tinguely, la care se adaugă Burri*, Marcel Duchamp*, Mack*, Gerstner* ş.a.

Bibliografie: Z. Felix (ed.), *Das Jahrhundert des Multiple: Von Duchamp bis zur Gegenwart*, catalog, Deichtorhallen Hamburg, Ostfildern, 1994.

Munari, Bruno (n. Milano, 1907 – m. Milano, 1998). Sculptor italian. Spirit teoretic mobil, Munari este unul dintre pionierii

artei cinetice* şi programate (vezi *Computer art*), demers care poartă ecourile spiritului frondeur dadaist*. Autorul unor manifeste avangardiste (în 1938 publică la Milano *Manifestul maşinismului*; în 1962 şi 1964 scrie texte, unul în colaborare cu Umberto Eco, dedicate artei programate la computer, unor maşini de produs artă), în care prelungeşte experimentele cu „maşini inutile” din 1933. El se orientează mereu spre noi domenii de experiment. Influenţa sa o va resimţi Tinguely*, după întâlnirea lor la Milano, în 1954. *Maşinile inutile* (texturi din fibre de mătase) transferă în aria inutilului – cu graţie şi ironie – lecţia constructivistă* a lui Gabo*. Interesul său se concentrează în următorii ani asupra posibilităţilor de a modela spaţiul cu ajutorul luminii polarizate şi nepolarizate – stabilind relaţia între mişcarea luminoasă, expresia spaţială şi dimensiunea temporală. Din 1960 construieşte cunoscutele *Structuri continue*, cu un program destul de complex, şi ecranele cu imagini – *Tetracono*. Găsim în creaţia sa dorinţa de a exprima frumosul prin forma pură, interesul pentru mişcare ca dimensiune a operei de artă, pentru interferenţa între domeniile artei şi ştiinţei (din care nu e exclusă o nuanţă parodică), preocuparea pentru o sinteză a mijloacelor de expresie, pentru arta totală, pentru ambianţă.

Bibliografie: Bruno Munari, *Manifesto del Macchinismo*, Milano, 1938; Bruno Munari, Umberto Eco, *Arte Programata*, Milano, 1962; G.C. Argan, *Bruno Munari*, Parma, 1979.

Munch, Edvard (n. Løten, Hedmark, 1863 – m. Ekely, Oslo, 1944). Pictor şi gravor norvegian. Studiază la Academia Regală de Arte şi Meserii din Oslo cu Julius Middelthun (1880-1881), la

Academia Naţională cu Christian Krohg (1882-1883), la Academia Liberă din Modum cu Frits Thaulow (1884) şi în atelierul lui Léon Bonnat din Paris (1890). Îl interesează operele lui Van Gogh*, Gauguin*, Toulouse-Lautrec*. Se întoarce la Oslo în 1891, după care urmează mai multe perioade de lucru în Germania. Îndată după 1890, viziunea şi stilul lui Munch sunt deja constituite. Artistul îşi exteriorizează sentimentele într-un mod patetic. Suferinţele unei copilării triste (mama îi murise când viitorul artist avea cinci ani), neliniştile şi dramele acumulate de-a lungul zbuciumatei sale existenţe izbucnesc brutal în compoziţii (*Mama moartă*; *Tânără bolnavă*; *Femeia şi moartea*; tablourile din ciclul intitulat „Friza vieţii”). Personajele sale sunt măcinate din interior de durere şi chipul lor devine oglinda acestei stări. Artistul pune accentul pe iluminarea universului lăuntric, pe expresie. Arta lui devine un *ţipăt* (cum se va intitula unul dintre tablourile făcute în 1893, după care face şi o litografie pe care scrie: „Aud ţipătul naturii”). Munch anunţă prin astfel de lucrări programul artei expresioniste*, al cărei reprezentant de seamă este. În 1905, când la Dresda apărea grupul Die Brücke* – una dintre manifestările definitorii ale expresionismului german –, Munch era considerat un precursor şi şef de şcoală. Obsesiile provocate de teama morţii, teroarea exercitată de forţe obscure, derivate mai ales din imposibilitatea de fixare a valorilor într-o lume în care omul se dizolvă ca individ, adâncesc caracterul expresionist al operei sale. O astfel de tensiune îi zdruncină echilibrul nervos şi se internează câteva luni într-o clinică din Copenhaga (1908), după care se retrage definitiv la Ekely, în ţara natală. În timp, desenul său devine mai puţin aspru, coloritul câştigă în armonie, fără ca aceasta să însemne o îndepărtare de

idealurile din tinereţe. În continuare foloseşte contrastul, fie în ipostaza radicală a ciocnirii între alb şi negru, fie prin mase de culoare în care lumina şi întunericul câştigă în pregnanţă datorită tuşelor largi şi pline de nerv. A realizat şi o serie de picturi murale la Universitatea din Oslo (1915) şi pentru o serie de alte instituţii şi întreprinderi. De-a lungul întregii vieţi a pictat mai multe autoportrete ce exprimă direct tensiunea frământărilor sale (*Gripa spaniolă*, 1919; *Om vagabondând în noapte*, 1939 etc.). Situându-l între maeştrii expresionismului, Herbert Read îl defineşte cu multă precizie: „Munch, cea mai puternică influenţă de pe întreg cuprinsul nordului european, a fost cea mai izolată, cea mai introspectivă din toate aceste naturi melancolice”. (Vezi fasciculul I, planşa 14)

Bibliografie: J.P. Hodin, *Edvard Munch. Der Genius des Nordens*, Stockholm, 1948; R. Heller, *Edvard Munch: The Scream*, Londra, 1972; R. Heller, *Edvard Munch. Leben und Werk*, München, 1993.

Münchener Secession (Secesiunea müncheneză). Organizaţie germană înfiinţată în 1892, care deschide seria disidenţelor faţă de arta academistă promovată de Asociaţia Artistică din München (Münchener Künstlergenossenschaft). Din noua mişcare făceau parte F. von Stuck, F. von Uhde, O. Eckmann, Behrens*, H. Obrist, A. Endell, B. Pankok, K. Köpping, T. Heine etc. După mai multe expoziţii de artă străină – expuneau, printre alţii, impresionişti* din şcoala franceză –, o serie de artişti care simţeau presiunea oficialităţii deschid o expoziţie liberă şi vor primi curând, în 1898, Kunsttempel (Templul artei), situat în Königsplatz din München. În 1894 ia fiinţă, în directă legătură cu mişcarea secesionistă müncheneză, asociaţia

artistică NeuDachau, urmată la puţin timp, 1896, de Luitpold-Gruppe. În 1897 se înfiinţează Vereinigten Werkstätten für Kunst im Handwerk (Atelierele reunite pentru meşteşuguri artistice). Existând diferite disidenţe, în 1899 s-a simţit nevoia formării Deutscher Künstlerbund (Asociaţia artistică germană). Sensul înnoirii se continuă cu Die Neue Künstlervereinigung (Noua asociaţie artistică) şi mai ales cu Neuen Münchener Secession (Noua secesiune müncheneză), care marchează noile orientări, aflate în pragul unor transformări radicale, între care Jugendstil* s-a conturat decisiv în arta germană. (Vezi fasciculul I, planşa 25)

Muñoz, Aurèlia (n. Barcelona, 1926 – m. Barcelona, 2011). Artist decorator spaniol. Urmează cursurile Şcolii de Arte Aplicate Massana din Barcelona. Studiază folclorul catalan, de la care preia numeroase sugestii. Participă la mai multe ediţii ale Expoziţiei internaţionale de tapiserie de la Lausanne (la prima ediţie, din 1963, este printre cele mai revoluţionare prezenţe) şi la Bienala de la São Paulo, în 1973. Obţine Medalia de argint a oraşului Paris şi bursa fundaţiei March Investigation Textile în 1968. Preocupată de arta veche (în special arta romanică, ce prezintă în Catalonia capodopere cu adevărat demne de admirat), de istoria religiilor, de psihologie, caută modalităţi de expresie noi, prin care valorile decorative să adere la valori simbolice. Practică un timp colajul* de materiale (1963) adăugate texturii tapiseriei. Prin 1969 expune „vitrine colaj” cu obiecte vechi integrate unui discurs artistic. Cele mai spectaculoase creaţii ale sale rămân însă marile obiecte în relief din macrame (panglică textilă obţinută prin croşetare) din anii

1970-1972, vădind o influenţă a studiilor de costum şi o viziune oarecum scenografică.

Murariu, Ion (n. Dorohoi, 1922 – m. Bucureşti, 2012). Pictor român. A absolvit în 1946 Academia de Arte Frumoase din Iaşi, unde a studiat cu O. Briese, N. Popa şi L. Cosmovici. În paralel a urmat cursurile Facultăţii de Litere şi Filosofie, călătorind în timpul verilor în diferite oraşe italiene, unde studiază arta maeştrilor Renaşterii. Este remarcat încă din timpul studenţiei, când, la Expoziţia Tinerimii Artistice*, în 1938, i se acordă Premiul excepţional pentru desen. În peisajele sale – realizate în acuarelă şi ulei – întâlnim o constantă comuniune cu natura, discursul său pictural depăşind reperele şi localizările stricte, ceea ce nu exclude apartenenţa la un anumit spaţiu cultural şi geografic identificabil – nordul Moldovei. Ceea ce reţine artistul în permanent periplu liric prin acest spaţiu este atmosfera ca impuls poetic, o lume descoperită în copilărie şi care şi-a pus definitiv amprenta asupra sensibilităţii sale. Este un univers care comunică în modul cel mai direct cu privitorul, găsind ecouri în nostalgiile proprii fiecăruia. În acuarelă, masa fluidă a culorilor cărora diluţia apei le asigură expansiunea liberă dezvăluie, într-un subtil joc al transparenţelor şi accentelor de lumini şi umbre, peisaje pline de melancolie sau de exuberanţă. Este de asemenea autorul unor compoziţii în ulei, în care interesul se mută pe structura alegorică, fabulatorie. Valorificând un filon narativ caracteristic folclorului, el pictează personaje – scriitorii, muzicienii cu care e prieten – în jurul cărora aşază scene din viaţa modelului. Amestec de umor, satiră blajină sau tăioasă, astfel de lucrări completează – nu ca

un efect de compensaţie, ci ca un dat temperamental – viziunea sa fundamental lirică.

Bibliografie: Constantin Prut, *Ion Murariu. Lirism, naraţie, expresie*, Bucureşti, 1999.

Murer, Augusto (n. Falcade, 1922 – m. Padova, 1985). Sculptor italian. Începe să studieze cu Li Rossi, desăvârşindu-şi formaţia în atelierul lui Martini*, profesor la Academia de Arte din Veneţia. Realizează o serie de lucrări pentru bisericile din Falcade, Bonisiolo, Bibione. Consacră mai multe monumente eroilor Rezistenţei italiene, la Alleghe, Veneţia (*Partizana căzută*, din faţa grădinii Bienalei, 1964), Belluno (1965), Vansiglio (1970), Caviola, Monte Grappa, Mirana şi Trichiana (1975). Este de asemenea autorul *Monumentului Victoriei* din Vittorio Veneto (1968) şi al reliefurilor decorative de pe uşile bisericii San Pellegrino din Caxias do Sul – Brazilia (1975). Distincţii: Premiul Bienalei de la Milano, 1965; Premiul Sarzanti, Milano, 1966; Premiul Fiorini, Florenţa, 1967; Premiul Bienalei de la Bolzano, 1967. Multe dintre primele opere acuză dezastrele războiului. Sculpturile prezintă trupuri şi chipuri marcate de forţe iraţionale, exterioare legităţii lor. Reia acum tema crucificării, făcând vizibile o serie de influenţe din expresionismul* nordic. Temperamentul vivace – comentatorii săi au remarcat „violenţa pasiunii” (Giuseppe Marchiori), „forţa arhaică fundamentală” (Ugo Fasolo), „patosul antic şi modern” (Franco Solmi) – este dublat de un spirit raţional care dirijează impulsurile vitale spre coerenţa unui limbaj plastic precis. Într-o altă serie de lucrări – nuduri, maternităţi, capete de expresie – simplifică modelajul, volumele sunt mai pure, amintind

rigoarea formelor organice. Artistul se arată aici sensibil la sculptura populară, precum şi la sugestiile cadrului natural al munţilor Dolomiţi, pe care le integrează clasicităţii sale funciare. Ritmul spontan al peisajului se suprapune energiilor interioare ale artistului. Rezultatul este un alfabet formal, la care elementul concret şi cel subiectiv participă în mod egal. Noile forme create nu concurează şi nu înlocuiesc natura, ci o aduc doar mai aproape de noi, îmbogăţită de travaliul mental, de intervenţiile afective. În 1986, comunitatea din localitatea sa natală, Falcade, a înfiinţat Studio Museo Augusto Murer.

Bibliografie: Giuseppe Marchiori, *Murer*, Cortina, 1970; Franco Solmi, *Augusto Murer*, Bologna, 1972; Constantin Prut, *Augusto Murer*, Bucureşti, 1974; Silvio Guarnieri, *Murer*, Belluno, 1976; R. De Grada, *Murer*, Milano, 1985.

Muriqi, Nebih (n. Novo Selo, 1943). Pictor albanez din Kosovo. A absolvit Academia de Arte Decorative din Belgrad (1969), unde a urmat şi cursul postuniversitar (1971) sub îndrumarea lui Rajko Nikolić. Din 1974 predă la Academia de Artă din Priştina. Participă la expoziţiile: „Peniţa de aur”, Belgrad, 1971, 1972, 1973; Bienala de desen, Priştina, 1975, 1977, 1979, 1981, 1983; Bienala de desen, India, 1978; „Figuraţia expresivă iugoslavă”, Rijeka, 1982. Distincţii: Premiul Universităţii Belgrad, 1969; Premiul Bienalei de desen, Priştina, 1975. Prezentate de cele mai multe ori pe fundalul unui peisaj ce şi-a păstrat puritatea naturală, figurile umane suferă un proces de eroziune. Macerarea extinsă pe întreaga suprafaţă a personajelor acuză precaritatea fiinţei umane, confruntată nu atât cu dimensiunea temporală, cât mai ales cu acţiunea distructivă a cataclismelor sociale. În plus, în pictură şi desene îşi fac apariţia o serie de

elemente insolite – formaţiuni naturale stranii, fiinţe fantastice etc. – care dau imaginii o cheie suprarealistă*.

Bibliografie: Hivzi Muharremi, *Nebih Muriqi*, catalog, Priştina, 1983.

Murtić, Edo (n. Velika Pisanica, 1921 – m. Zagreb, 2005). Pictor croat. A studiat la Academia de Arte Frumoase din Zagreb (1939-1940; 1941-1943) cu Hegedušić* şi L. Babić şi la Şcoala de Pictură a lui P. Dobrović (1940-1941) din Belgrad. Participă la: Bienala de la Tokyo, 1953, 1965; Bienala de la Veneţia, 1958; Carnegie International, Pittsburgh, 1958, 1967; Documenta din Kassel, 1959; Bienala de gravură, Ljubljana, 1959, 1961; Bienala de la San Marino, 1965; Bienala de la São Paulo, 1967, 1983; Expoziţia de desene, Rijeka, 1968; „Arta iugoslavă din preistorie până azi”, Paris, 1971. Distincţii: Premiul oraşului Zagreb, 1961; Premiul I al Trienalei de la Belgrad, 1961; Premiul Bienalei de gravură, Ljubljana, 1961; Medalia de aur la Morgan’s Paint, Rimini, 1963; Premiul de pictură al oraşului Faenza, 1963; Premiul Bienalei „Art et Papier”, Le Tourquet, 1980. Punctul de plecare al lucrărilor de debut a fost constant în realitatea vizibilă, dar pe autor nu l-a interesat niciodată caracterul descriptiv al peisajului. Ceea ce îl atrage în spectacolul lumii este mişcarea şi tensiunea energetică comportate de fiecare dintre lucrurile pe care le observă. Detaliile care concentrează aceste forţe interioare sunt împinse în prim-planul imaginii, făcându-ne martorii unor teribile descărcări. Cu vremea, amintirea concretului pierde orice aluzie narativ-evocatoare, realizându-se exclusiv din consemnarea traiectoriilor pe care le-au putut urma structurile aflate în mişcare. Dar zestrea

iniţială de percepţii este destul de puternică, în ciuda aparenţelor, ca să-l menţină pe artist într-un fertil dialog cu vizibilul. Oricât de liberă şi impetuoasă ar fi expansiunea culorilor, aceasta nu este rodul unei delivrări mecanice a realităţilor subiective. Dincolo de jocul de suprafaţă al formelor abstracte* recunoaştem recursul la metodele magicianului, care adună varii părţi de realitate pentru a crea o punte de suprarealitate, singura capabilă să revină eficient în mediul înconjurător.

Bibliografie: Božo Bek, *Edo Murtić*, Zagreb, 1958; Vladimir Malekovic, *Murtić*, Pordenone, 1978; Michael Gibson, *Edo Murtić*, Paris, Zagreb, 1989; I. Zidić, *Edo Murtić*, Moderna Galerija, Zagreb, 2002.

Mützner, Samuel (Samys) (n. Bucureşti, 1884 – m. Bucureşti, 1959). Pictor român. Studiază la Şcoala de Arte Frumoase din Bucureşti (1899-1900) cu profesorii E. Voinescu, V. Hegel, G.D. Mirea, la Academia de Arte Frumoase din München (1900-1903) cu profesorii K. Raupp, A. Ažbe şi Simon Hollósy, la Academia Julian din Paris (1903-1904) şi la Academia de Pictură din Alger (1910). Hotărâtoare în formaţia sa şi conturarea viziunii lui Mützner este apropierea (în 1908-1909) de Claude Monet*, unul dintre fondatorii impresionismului*. „Cei doi ani petrecuţi în satul Giverny în preajma lui Claude Monet au fost pentru mine deschiderea drumului către lumină şi culoare”, îşi va aminti pictorul. El vine în contact cu arta franceză într-un moment când impresionismului i se opuneau tendinţe derivate din acest curent, care dezvoltau în modalităţi noi, elaborate de multe ori savant, descoperirile spontane ale momentului de început al

acestei mişcări. Apropierea de Monet îi menţine interesul pentru lumină şi culoare, dar pe planul reprezentării, al motivelor şi al soluţiilor compoziţionale, pictorul va recepta influenţele neoimpresionismului* şi postimpresionismului (*Vedere din Giverny*, *Peisaj provensal – Beauclaire*, *Vapoare în port* etc.), precum şi sugestii culturale diverse ce duc fie la limpezirea imaginii (laviurile şi guaşele realizate în Japonia), fie la încărcarea tabloului cu naraţiuni ample (ultimele realizate în Japonia şi în insula Margarita, în Caracas).

Bibliografie: Viorica Andreescu, *Šamuel Mützner*, Bucureşti, 1974.

Muzika, František (n. Praga, 1900 – m. Praga, 1974). Pictor ceh. A studiat la Academia de Arte Frumoase din oraşul natal, unde debutează în 1929 cu o expoziţie personală. Operele sale au fost prezentate într-o retrospectivă la Liberec (1964), la Bienala de la Veneţia (1964) şi la „Suprarealismul în Europa”, Köln (1969). Artistul evoluează decis pe o direcţie suprarealistă*, în care imaginea se constituie din producţiile unei fantezii hrănite de contactul cu realitatea. În aceste condiţii, visul apare ca moment de suspensie a reziduurilor memoriei, ca stare în care relaţiile existente între părţi ale realităţii concrete sunt, pentru o clipă, abolite în favoarea unei ordini poetice.

Bibliografie: F. Šmejkal, *La genèse du rêve dans l’œuvre de František Muzika*, Praga, 1969; *František Muzika*, catalog, Narodni Galerie, Praga, 1981.

N

Nabis, Les (*École de Pont-Aven*) (din ebraică – Profeţii). Mişcare artistică franceză de la sfârşitul secolului al XIX-lea, reunind sub semnul unei arte în egală măsură impregnate de simbolism* literar şi de idealul unei picturi pure artişti ca Paul Sérusier*, Maurice Denis*, Charles Laval, Émile Schuffenecker, Armand Séguin, Maxime Maufra, Jacob Meyer, Władysław Ślewiński (componenţii primului val ai grupului de la Pont-Aven) şi, mai târziu, Pierre Bonnard*, Émile Bernard*, Félix Vallotton, Édouard Vuillard*, Paul Ranson, K.-X. Roussel, Henri-Gabriel Ibels. Dubla natură a preocupărilor acestor pictori, care au căutat să păstreze complexitatea simbolică şi poetică a operei de artă, dar de pe poziţiile unei priorităţi a mijloacelor specifice picturii (culoare, desen), situează originile mişcării deopotrivă în ideile simbolismului, în moştenirea lui Gustave Moreau, Puvis de Chavannes, Odilon Redon*, în demersul solitar şi străin de orice literatură, consacrat atât de unilateral picturii, al lui Cézanne*. Gauguin*, cu spiritul său mobil, liber de prejudecăţi, este cel care oferă mişcării punctul de plecare. Sintetismul şi cloisonnism-ul ce vor defini din punct de vedere plastic arta nabiştilor sunt propuse de pictura lui Gauguin, discipolul renegat de Cézanne, care frecventa cu dezinvoltură cercurile simboliste. Tensiunile culturale similare cu cele care

au generat mişcarea prerafaeliţilor în Marea Britanie, nevoia de înnoire – colorată în cazul francezilor şi de reacţia contra impresionismului[*], ale cărui cuceriri rămân o componentă de neeludat în experienţa europeană – duc, datorită lecţiei lui Cézanne şi Gauguin, la o creaţie artistică autentică, în care preocupările literare rămân secundare şi triumfă *principii artistice* de mare rezonanţă pentru arta secolului XX. Drumul spre abstracţie[*], trecând prin filiera expresionismului[*] şi fovismului[*], porneşte, fără îndoială, şi de la această şcoală. Legăturile ce-i grupează în jurul publicaţiei *La Revue blanche* pe artiştii grupului Les Nabis şi literaţi ca Alfred Jarry, Tristan Bernard, Félix Fénéon, Octave Mirbeau, Guillaume Apollinaire implică nu atât servitutea faţă de lumea literară tradusă de pictură, cât o interferenţă cu influenţe reciproce, o atmosferă stimulatoare pentru ambele domenii, şi nu e deloc neaşteptat că tocmai unui reprezentant al nabiştilor – Maurice Denis – îi aparţine faimoasa frază: „Un tablou, înainte de a fi un cal, o femeie sau o anecdotă oarecare, este, în mod esenţial, o suprafaţă plană acoperită cu culori asamblate într-o ordine". Din lumea simbolistă, mişcarea păstrează preocuparea pentru simbolismul cromatic, pentru culoarea cu sarcină afectivă, încărcată de subiectivitate (dar accedând la generalitate tocmai prin aluzia culturală a simbolismului). Pregnanţa desenului, valoarea acordată liniei ca graniţă dinamică a câmpului cromatic şi ca vehicul al impulsului interior sunt alte caracteristici ale acestei picturi decis bidimensionale, care elimină anecdoticul din pictură nu numai la nivel literar, dar şi în privinţa formei, a supunerii faţă de model şi iluzie, faţă de convenţiile perspectivei şi anatomiei artistice. Recunoaştem la reprezentanţii ei influenţa unei culturi vizuale din care nu

lipsesc primitivii italieni (ca şi în cazul prerafaeliţilor), nici, mai ales, arta extrem-orientală. Gruparea a luat naştere datorită întâlnirii, la Pont-Aven, a lui Gauguin cu Sérusier, care, cucerit de ideile lui Gauguin şi sub influenţa lui directă, pictează în 1888 celebrul *Talisman*, peisaj din Bois d'Amour, de fapt, o transcriere de senzaţii cromatice. Această lucrare, adusă de autor şi prezentată prietenilor la Academia Julian, declanşează entuziasmul. Sérusier rămâne organizatorul mişcării, deşi Maurice Denis este cel care va formula principiile teoretice, impulsul iniţial datorându-se lui Gauguin. În 1889, expoziţia de la Café Volpini îi lansează pe nabişti (al căror program era încă destul de confuz, mai ales aşa cum îl prezintă expoziţia în care figurau şi Vincent van Gogh* şi Guillaumin). Poetul Cazalis botează gruparea (care continuă să facă expoziţii colective până în 1899), nu fără intenţie umoristică, *Les Nabis*, utilizând un cuvânt din ebraică ce înseamnă *Profeţii*). *La Revue blanche* devine tribuna pentru ideile acestor pictori care de altfel aduc o contribuţie importantă în evoluţia afişului, decorului de teatru şi artelor decorative. Oricât de puţin coerentă din punctul de vedere al formulării teoretice şi al nivelului valoric ni se pare astăzi, trebuie să recunoaştem că această mişcare are meritul de a fi deschis drumul spre autonomia formei decorative şi a culorilor pure pentru o serie de artişti importanţi ai secolului XX, ca Matisse* şi primii abstracţi. (Vezi fasciculul I, planşele 7, 12, 13, 24)

Bibliografie: Maurice Denis, *Théories, 1890-1910. Du symbolisme et de Gauguin vers un nouvel ordre classique*, Paris, 1912; Charles Chassé, *Gauguin et le groupe de Pont-Aven*, Paris, 1924; Charles Chassé, *Les Nabis et leur temps*, Paris, 1960; W. Jaworska, *Gauguin et l'École de Pont-Aven*, Paris, 1971; G.I.

Mauner, *Les Nabis: Their History and Their Art, 1888-1896*, New York, 1978; C. Frèches-Thory, A. Terrasse, *Les Nabis*, Paris, 1990.

Nádler, István (n. Visegrád, 1938). Pictor maghiar. Studiază la Şcoala de Arte Decorative (1954-1958) şi la Academia de Arte Frumoase din Budapesta (1958-1963). Întreprinde călătorii de studii în Europa (1964). Ajunge în Franţa (1966) şi Germania (1970). Membru al Budapest Műhely (Atelierele din Budapesta). Participă la expoziţiile: „Noi drumuri, noi tentative”, Ferihegy, Budapesta, 1966; „Artişti concretişti”, Karlovy Vary, 1969; „In memoriam Kassák”, Szekesfehérvár, 1969; „În onoarea lui Vasarely”, Club Fészek, Budapesta, 1969; „Premio internacional Joan Miró”, Barcelona, 1970, 1972; „Grafica creativă ’75”, Jyväskula, Finlanda, 1975; „Ungarische Konstruktiviste Kunst, 1920-1977”, expoziţie itinerată în Olanda şi Germania, 1978-1979; „Picturi recente”, Muzeul Ernst, Budapesta, 1984; „Noua sensibilitate – pictura maghiară a anilor ’80”, Esslingen, Dortmund, 1987; Bienala de gravură de la Ljubljana, 1989. Distincţii: Premiul juriului la Festivalul Györ-Ungaria International, de la Cagnes-sur-Mer, Franţa 1982; Premiul Bienalei de grafică europeană, Baden-Baden, 1985; Premiul de Stat „Mihály Munkácsy”, Ungaria, 1989. De-a lungul întregii sale evoluţii, artistul pendulează, acordându-le succesiv rolul de prim-plan, dar păstrându-le prezenţa în imagine, între polul abstracţiei* geometrice şi cel al impulsului liric, cu pensulaţii gestuale*, spontane (vezi *Action painting*). Disciplina construcţiei elaborată după principii matematice este amendată continuu în ceea ce are ea uscat şi impersonal, pentru a face loc, de multe ori în chiar aceeaşi imagine, unei izbucniri

vitaliste ce ne pune în directă stare de comunicare cu universul lăuntric al artistului.

Bibliografie: *István Nádler. Budapest-Feketebács*, catalog, Budapesta, 1985.

Nagel, Peter (n. Kiel, 1941). Pictor german. Studiază la Academia de Artă din Hamburg (1960-1965), cu K.H. Wienert, K. Kluth, J. Geccelli* şi Almir da Silva Mavignier. Împreună cu Dieter Asmus, Nikolaus Störtenbecker şi Dietmar Ullrich înfiinţează grupul Zebra, Hamburg (1965). Călătorie de studii la Londra (1966). Participă la manifestările grupului Zebra în Germania, Italia, Elveţia, Austria, Anglia etc., ca şi la expoziţiile: „Arta actuală”, Hamburg, 1968; Trienala de la Grenchen, 1970; Trienala de la New Delhi, 1971; Bienala de la Paris, 1971; „Ars Viva”, Baden-Baden, 1972. Distincţii: Premiul Fiorino, Florenţa, 1971; Premiul I, Grenchen, 1970; Menţiune de onoare, New Delhi, 1971. Pictorul se angajează încă de la început în revelarea aspectelor poetice ale realităţii. Ceea ce observă în jurul său i se pare necesar şi suficient pentru a întocmi un discurs plastic care, în chip evident, conţine şi o doză de subiectivitate. Plecând de pe poziţiile artei hiperrealiste*, creează o poetică picturală proprie, în care un rol determinant îl au opţiunile pentru un obiect sau altul, ca şi jocul cu dimensiunile şi cu distanţa la care „vede” concretul.

Bibliografie: H. Walter (ed.), *Peter Nagel. Verzeichnis der Druckgraphik 1965-1971*, Düsseldorf, 1971; Uwe Haupenthal, *Nagel vor Nagel. Peter Nagels Frühwerk*, Husum, 2006.

Narimanbekov, Togrul (n. Baku, 1930 – m. Paris, 2013). Pictor azer. A absolvit în 1955 Institutul de Artă Plastică din Vilnius. Este distins cu titlul de Artist al Poporului din Azerbaidjan. Debutează cu tablouri inspirate de porturile de pescari de la Marea Baltică, pentru a se consacra apoi, după stabilirea la Baku, realităţilor din locurile unde s-a născut. Temperament tumultuos, tensionat, el transformă orice subiect – chiar şi cea mai banală natură statică – într-o imagine a neliniştii lăuntrice. Supuse unui impresionant potenţial emotiv, formele lucrurilor reprezentate se agită, antrenate în direcţii neaşteptate, fără însă ca, în ansamblu, compoziţia să-şi piardă coerenţa. Interesat de descoperirea tradiţiilor culturale ale poporului său, pictorul cercetează desenele preistorice de pe stâncile de la Gobustan, pe malul caspic, ca şi construcţiile medievale din peninsula Apşeron.

Bibliografie: R. Efendi, *Togrul Narimanbekov*, Moscova, 1966.

Nash, Paul (n. Londra, 1889 – m. Boscombe, 1946). Pictor englez. După ce studiază la Slade School, în Londra, devine în 1919 membru al Clubului Noua Artă Engleză. În 1933 se află printre fondatorii grupului Unit One. Asupra evoluţiei sale a avut o deosebită influenţă întâlnirea cu arta pictorilor suprarealişti* din 1928, în primul rând cu peisajele încărcate de o poezie secretă ale lui De Chirico*. Artistul admiră peisajul natural în care adeseori se ivesc repere ale trecutului – menhire, vestigii arhitectonice etc. –, cu o mărturisită intenţie simbolică (*Întâmplare la Downs*, 1937; *Pitier sub lună*, 1932-1942). Aluziile la momentele culturale ale trecutului dau o notă romantică tablourilor, arta sa fiind, după cum scrie Frank

McEwen, „profund marcată de lumea nordică şi celtică”. În timpul celui de-al doilea război mondial este înrolat ca pictor de război (*Totes Meer*, 1941).

Bibliografie: Herbert Read, *Paul Nash: The Portrait of an Artist*, Londra, 1955; *Paul Nash*, catalog, Hamet Gallery, Londra, 1970; J. King, *Interior Landscapes. A Life of Paul Nash*, Londra, 1987; Richard Cork, *A Bitter Truth: Avant-Garde Art and the Great War*, Barbican Art Gallery, Londra, 1994.

Nay, Ernst Wilhelm (n. Berlin, 1902 – m. Köln, 1968). Pictor german. Studiază la Academia de Artă din Berlin (1925-1928). Face călătorii de studii la Paris (1928-1931) şi la Roma (1931-1932). Lucrează în Norvegia, pe insula Lofoten (1937-1938), ca invitat al lui Munch*. În 1937 i se închide o expoziţie, iar în anul următor operele lui sunt scoase din muzeele germane. Membru al grupului Zen din Köln (din 1951). Participă la: Bienala de la São Paulo, 1955, 1959; „50 de ani de artă modernă”, Bruxelles, 1958; Documenta din Kassel, 1960; „Arta în Germania”, expoziţie itinerantă organizată de Kunsthalle din Hamburg, 1974. Distincţii: Premiul Romei, 1931; Premiul Lissone, 1953; Premiul Lichtwark, Hamburg, 1955; Premiul Guggenheim, New York, 1960; Berliner Kunstpreis, 1964; Marele Premiu al landului Renania de Nord – Westfalia, 1965; Crucea de Merit a Germaniei, 1967. Anunţate încă de la debut, vehemenţa coloritului şi tendinţa spre puritatea expresiei duc, în special după al doilea război mondial, la cristalizarea unei picturi originale. În ciuda unei dramatice experienţe de viaţă, pictorul nu caută tensiunile extreme ale expresionismului* nordic. El simte nevoia implantării în masele fluide ale culorii a unor

repere geometrice, ordonatoare, apte să angajeze o distanţă contemplativă, ce pare să comunice cu spiritul artei orientale. Cu tablourile pictate în jurul anului 1950 se situează în avangarda mişcărilor artei informale*, urmărind îndeosebi drumul abstracţiei lirice*.

Bibliografie: Ernst Wilhelm Nay, *Vom Gestaltwert der Farbe*, München, 1955; Werner Haftmann, *Ernst Wilhelm Nay*, Köln, 1960/1991; Jean Cassou, *Nay – Aquarelle*, Köln, 1969; S. Gohr (ed.), *Ernst Wilhelm Nay. Retrospektive*, catalog, Museum Ludwig, Köln, 1990; S. Gohr, A. Scheibler (eds.), *Ernst Wilhelm Nay. Werkverzeichnis der Ölgemälde*, 2 vol., Köln, 1990.

Neagu, Paul (n. Bucureşti, 1938 – m. Londra, 2004). Sculptor român. Studiază la Institutul de Arte Plastice „N. Grigorescu" din Bucureşti (1959-1965). În 1969 se stabileşte la Londra. Participă la expoziţiile: Richard Demarco Gallery, Edinburgh, 1969, 1976; Bienala Tineretului, Paris, 1971; „Generative Art", Londra, 1972, 1976; John Moore's Biennale, Liverpool, 1969-1976; „Serpentine Sculpture", Londra, 1973, 1976; „Earth Images", Edinburgh, 1973 (itinerată în Italia); „The Condition of Sculpture", Londra, 1975; „Silver Jubilee Exhibition of British Sculpture", Londra, 1977; „Wood", Sunderland, 1981; „Baroques 81", Paris, 1981; „Human Condition" (expoziţie itinerantă), 1981; „British Sculpture in the 20th Century", Whitechapel, 1981-1982; „British Art Today" (expoziţie itinerată în Japonia), 1982; „Drawing in the Air", Sunderland, 1983; „Time and Space", Alaska, 1984; „Attitudes", Northampton, 1985 etc. Distincţii: Premiul Consiliului Artelor din Marea Britanie, 1973, 1978; Premiul Tony Cobbold, 1976. A predat la: Chelsea School of Art

(1971-1981); Royal College of Art (1976-1986); Slade School of Fine Arts, University of London (1986-1996) etc. În 1968 lansează *Manifestul Artei Palpabile*, salutat cu entuziasm în mediul cultural bucureştean dornic de înnoire, iar în 1969 face parte din grupul avangardist care reprezintă România la Hamburg şi în Anglia. Stabilit în Marea Britanie, el se va afla în continuare în mediile cele mai avangardiste. Investigaţiile sale se concretizează într-un ciclu dedicat interferenţei între uman şi cosmic („Antropocosmos”). Va relua modelul uman, citit ca o arhitectură complexă, a cărui structură celulară comunică cu legităţile cele mai profunde ce guvernează şi materia cosmică. Din această perioadă datează primul său performance*, realizat simultan la Londra şi Bucureşti, care consta din ingerarea unei figuri realizate din turtă dulce, după modelul figurilor din ciclul „Antropocosmos”. Concomitent, artistul se preocupă de obiectul ce dobândeşte tot mai mult statut de semn, în 1975 elaborând primele structuri din seria „Hyphen”. Conceput ca un instrument de unire-separare între planurile realităţii, Hyphenul este în esenţă o formă sumară, triunghiulară, angajând prin mai multe elemente, care penetrează în spaţiu, şi prin golul central – o situaţie spaţială complexă. Încununarea acestui ciclu o constituie cele „9 staţiuni catalitice” care, plecând de la procedeul Hyphenului, realizează un sistem de 9 semne cu aceeaşi funcţie – un instrument de lectură spaţială. Un ciclu mai recent este „Unnamed”, compus din mici sfere metalice care propun misterul unui spaţiu inaccesibil. Sferele sunt grupate în instalaţii* geometrice sau figurative. Concomitent cu aceste experienţe, artistul a elaborat o amplă serie de hermeneutici vizuale, desene, hărţi de lectură a metodologiilor civilizaţiilor.

Bibliografie: Paul Overy, *Paul Neagu*, Londra, 1981; Matei Stîrcea-Crăciun, *Nine Catalytic Stations / Nouă staţiuni catalitice. A Study in Hylesic Symbolism*, Bucureşti, 2003.

Nedelcu, Liviu (n. Petreşti, Bacău, 1962). Pictor român. A absolvit în 1984 Facultatea de Artă din Iaşi, unde a studiat cu Dan Hatmanu*. În 2006 şi-a susţinut doctoratul în arte vizuale la Universitatea de Vest, Timişoara. Expoziţii personale: Galeria de Artă, Focşani, 1986-2012; Galeria de Artă, Bacău, 1997; Muzeul Literaturii Române, Bucureşti, 1998; Centrul George Apostu, Bacău, 2002; Galeria de Artă Cupola, Iaşi, 2002; Muzeul de Artă, Bacău, 2002, 2010; Art point Gallery, Bucureşti, 2003; Galeriile Senso, Bucureşti, 2006; Galeria Alianţa Artelor, Cluj-Napoca, 2006; Căminul Artei, Bucureşti, 2010, 2013; Muzeul de Artă Vizuală, Galaţi. Expoziţii de grup: Saloanele Moldovei, Bacău şi Chişinău, din 1993; Sala Brâncuşi, Palatul Parlamentului, Bucureşti, 2011. Distincţii: Premiul Uniunii Artiştilor Plastici din România, la Saloanele Moldovei, 1993; Premiul Uniunii Artiştilor Plastici din Moldova, la Saloanele Moldovei, 1994. Pictorul dezvoltă un bogat evantai de procedee plastice, adaptate comunicării unor urgenţe ale orizontului profund şi, în acelaşi timp, unui proiect conceptual care răspunde unor exigenţe culturale pe care şi le asumă. Existenţa unui nivel profund al senzaţiei, care poate atinge uneori intensităţi expresioniste*, este vizibilă în tuşele spontane, în accentele cromatice care însoţesc conturarea formei. Astfel de accente nu au de cele mai multe ori un rol constructiv direct, ci privesc doar o descărcare energetică, susţinând un discurs care se desfăşoară în paralel cu construcţia figurativă. Această structură figurativă poate viza un sistem de trimiteri cu

caracter istoric sau se concentrează asupra unor evocări autobiografice. Câteodată, discursul pur pictural este dublat de inscripţii – titluri, numele unor personaje, fragmente de gânduri –, ceea ce amplifică şi adânceşte elaborarea conceptuală a tabloului. (Vezi fasciculul III, planşa 44)

Bibliografie: Alexandra Titu, Constantin Prut, *Sinteze în arta românească contemporană*, Timişoara, 2011.

Negreiros, Almada (n. São Tomé e Principe, 1893 – m. Lisabona, 1970). Pictor şi grafician portughez. După studii în ţară, se stabileşte câţiva ani în Franţa (1919-1920) şi Spania (1927-1930). A fost distins cu: Premiul Columbano; Premiul Naţional al Ministerului Educaţiei (1959); Premiul ziarului *Diário de Notícias* (1966). Încă din primii ani de activitate se află printre cei care doreau să introducă în Portugalia spiritul artei moderne. Preocupat o vreme de modalităţile artei futuriste*, artistul se îndreaptă tot mai decis spre idealurile clasicităţii. El descoperă marea tradiţie a picturii figurative iberice, în care omul este eroul principal al reprezentării. A realizat picturi murale în Spania şi la Lisabona, la sediul Fundaţiei Calouste Gulbenkian. Opera sa cuprinde un mare număr de picturi, gravuri, tapiserii, lucrări în ceramică. Este de asemenea autorul unor lucrări literare şi studii de estetică.

Bibliografie: Rui-Mário Gonçalves, *Almada Negreiros: O meniho de olhos de gigante*, Lisabona, 2006.

Negură, Andrei (n. Echimăuţi, Rezina, 1956). Pictor din Republica Moldova. A studiat la Academia de Textile „A.N. Kosîghin” din Moscova (1979-1980) şi la Academia de Arte

Decorative din Budapesta (1980-1985). Expoziţii de grup: Atena, 1982; Saloanele de Toamnă şi Primăvară, Chişinău, 1980; Centrul Cultural al URSS, Paris, 1985; Creaţia Tinerilor, Moscova/Erfurt, 1988-1989, 1990; Galeria Victoria, Iaşi, 1990; Saloanele Moldovei, Bacău-Chişinău, 1991; Galeria Privat-Art, Londra, 1993; Bienala de textile, Beauvais, 1994; Art Collegium International, Cheltenham, 1996; Direct-Art Salon, Nisa, Salonul de Artă Mediteraneeană, Mandelieu-la-Napoule, Antibes, 1998. În 2012 a deschis o expoziţie în Muzeul de Artă al Moldovei, Chişinău. Spirit neliniştit şi dinamic, practică în aceeaşi măsură pictura, gravura şi tapiseria. Inovează în domeniul tapiseriei tehnici ale reliefului şi volumelor spaţiale independente, dar realizează şi mari tapiserii plane, în tehnici tradiţionale. În toate genurile parcurge acelaşi drum, căutând expresia adecvată între un figurativ vag simbolic şi o abstracţie lirică*, a cărei motivaţie nu se află într-o predispoziţie lirică, ci în tendinţa de a trece dincolo de formă. Acest câmp de intuiţii profunde, de amintiri obscure furnizează substanţa unor semne culturale de mare circulaţie, semne abstracte sau mimetice. (Vezi fasciculul III, planşa 4)

Neo-Geo. Prescurtare a expresiei Neo-Geometric Conceptualism. Termenul e folosit pentru a defini lucrările a patru artişti – Ashley Bickerton, Peter Halley, Jeff Koons* şi Meyer Vaisman – cărora în unele comentarii li se adaugă John Armleder*, Haim Steinbach şi alţii. Deşi la prima vedere termenul pare să anunţe un recul al ordinii promovate de abstracţia* geometrică a anilor 1950, de fapt, artiştii care revendică atributul Neo-Geo creează lucrări diverse, departe de problematica geometriei, glosând pe marginea ambianţei

obiectuale cotidiene, alăturând „citatele” obiectuale şi culturale. Ironizând societatea de consum şi diversele atitudini realiste pe care le generează, Koons consacră, în replici de oţel inoxidabil, deci perene, în porţelan şi sticlă, diferite produse industriale kitsch. Cu vagi trimiteri la modalităţile dadaiste* şi ale artei pop* se prezintă şi „sculpturile murale” ale lui Vaisman şi montajele lui Bickerton. Momentul culminant al orientării Neo-Geo îl constituie expoziţia organizată în 1987 la Londra de fraţii Saatchi, după care folosirea termenului se estompează sau dobândeşte conotaţii noi.

Bibliografie: *Monochromie – Geometrie*, catalog, Sammlung Goetz, München, 1995.

Neoimpresionism. Mişcare artistică susţinută de Georges Seurat*, Paul Signac* şi discipolii lor, având drept scop aşezarea pe baze ştiinţifice, metodice, a descoperirilor pictorilor impresionişti* în domeniul culorii şi luminii. Cuvântul „neoimpresionism” a fost folosit pentru prima dată în 1886 de criticul Félix Fénéon în revista *L’Art Moderne*, ce apărea la Bruxelles. Seria de articole despre „fenomenul percepţiei” semnate de David Sutter (1880), experienţele psihologilor şi fiziologilor privind problemele efectelor luminii şi culorii, descoperirile fizicienilor Helmholtz (1878) şi O.N. Rodd (1881), ce completează teoriile mai vechi ale lui Chevreul privind legile contrastului simultan, au fost tot atâtea contribuţii la cristalizarea – teoretică şi practică – a esteticii neoimpresioniste. În principala scriere privind programul picturii neoimpresioniste – *De la Delacroix la neoimpresionism*, apărută în 1899 – Signac apreciază dezvoltarea

neoimpresionismului ca o continuare firească a artei lui Delacroix şi a impresionismului, scopul fiind unul comun: „A da culorii cât mai multă strălucire posibilă”. Iată cum sintetizează Signac rezultatele obţinute în cele trei momente: „*Delacroix*: Renunţând la tenta plată şi cu ajutorul degradeului, al contrastului şi al amestecului optic, a reuşit să obţină din elemente în parte slăbite o strălucire maximă, a cărei armonie este asigurată prin aplicarea sistematică a legilor care guvernează culoarea. *Impresionismul*: Alcătuindu-şi paleta numai din culori pure, obţine un rezultat mai luminos şi mai colorat decât acela al lui Delacroix, reducându-i doar strălucirea prin amestecuri pigmentare şi murdare, şi cu o armonie mai redusă, datorită modului inegal şi regulat în care se aplică legile care guvernează culoarea. *Neoimpresionismul*: Prin respingerea oricărui amestec murdar, prin folosirea exclusivă a amestecului optic de culori pure, printr-o diviziune metodică şi respectarea teoriei ştiinţifice a culorilor, asigură un maximum de luminozitate, de culoare şi de armonie, care nu mai fusese atins până atunci”. Pentru a asigura efectul amestecării culorilor pe retină, pictorii neoimpresionişti folosesc tonuri pure, juxtapuse, în suprafeţe din ce în ce mai mici. Tehnica aceasta a tuşelor divizate – *divizionismul* – se va accentua până la obţinerea unor puncte colorate, ceea ce a adus mişcării şi numele de pointilism (*point* – punct). Din reţeaua de tuşe divizate sau puncte se încheagă formele obiectelor şi fiinţelor reprezentate. Un principiu ordonator se află în spatele ecranului luminos al pânzei, încercând să refacă arhitectura lumii vizibile pulverizate de percepţiile prea directe ale impresionismului. Acest principiu este cel mai bine ilustrat de opera lui Seurat, care, spre deosebire de Signac, se simţea atras

de cultul simboliştilor pentru motive. Evoluţia neoimpresionismului este declanşată public în 1884. Fiind refuzaţi la Salonul oficial, câţiva artişti înrudiţi ca preocupare – Seurat*, Signac*, Henri-Edmond Cross, Charles Angrand, Albert Dubois-Pillet – formează, sub preşedinţia lui Redon*, Societatea Artiştilor Independenţi. Seurat lansează succesiv lucrări în care foloseşte „contrastele de tente” (*La scăldat*, 1884), „contrastele de ton” (*O duminică de vară pe insula Grand Jatte*, 1886), „contrastele de linie” (*Circul*, 1891). În jurul lui se grupează Signac, bătrânul Camille Pissarro* împreună cu fiul său Lucien Pissarro. Tehnica divizionismului sau pointilismului are la sfârşitul secolului al XIX-lea un deosebit ecou, fiind adoptată de francezii Henri Petitsean, Maximilien Luce, Lucie Cousturier, belgienii Henry Van de Velde* şi Théo van Rysselberghe, italienii Segantini, Morbelli, Prerviati ş.a. Este o tehnică pe care, în mod pasager, o vor adopta şi artişti ce n-au făcut parte din mişcare: Van Gogh*, Toulouse-Lautrec*, Gauguin*. Dorind să refacă formele, neoimpresionismul a ajuns în chip paradoxal la o mai adâncă fărâmiţare a imaginii realului, la o fragmentare excesivă, ce va produce o serie de reacţii, între care extensiunea suprafeţelor colorate din arta fovilor* sau perspectiva bazată pe impresiile de cald şi rece trezite de culori, în pânzele lui Cézanne*. Preocuparea lui Seurat – mort prematur în 1891 – pentru soliditatea clasică a compoziţiei, dincolo de principiile propriu-zise ale neoimpresionismului, va sta, între altele, la baza raţionalizării elementelor imaginii în care se vor angaja fondatorii cubismului*. (Vezi fasciculul I, planşele 5, 28)

Bibliografie: Paul Signac, *D’Eugène Delacroix au neo-impressionnisme*, Paris, 1899; John Rewald, *Le post-*

impressionnisme de Van Gogh à Gauguin, Paris, 1961; Jean Sutter, *Les Néo-impressionnistes*, Neuchâtel, 1970.

Neoplasticism vezi *De Stijl*, *Mondrian*

Nepraš, Karel (n. Praga, 1932 – m. Praga, 2002). Sculptor ceh. A studiat la Academia de Artă din Praga (1952-1958). A participat la: Expoziţia internaţională, Buenos Aires, 1962; „Alternative attuali”, L'Aquilla, 1965; Bienala Tineretului, 1965; „Tânăra Avangardă Cehă”, Paris, „Artă Cehoslovacă”, Academia de Artă Berlin, 1966; „Plastică, Grafică”, Stuttgart, 1969; Premio Internacional Joan Miró, Barcelona, 1967; Bienala de la Middelheim-Anvers, 1967; „Noaptea suprarealistă”, Kunstamt, Berlin, 1968; „Plastică, Sculptură”, Münster, 1980. Improvizaţia de tip suprarealist* vizează mai ales piese de metal, oferite de reziduurile industriale. Din varii bucăţi care au făcut cândva parte din ansambluri funcţionale, artistul construieşte noi obiecte, având o evidentă obsesie antropomorfă. Ceea a fost un joc dadaist* capătă cu timpul o coerenţă şi o finalitate umană.

Bibliografie: *Karel Nepraš: Sedící, stojíci, kráčejici*, catalog, Gema Art, Praga, 2002.

Nervi, Pier Luigi (n. Sondrio, 1891 – m. Roma, 1979). Inginer şi arhitect italian. După ce absolvă cursurile tehnice ale Universităţii din Bologna (1913) realizează mai multe viaducte, poduri, silozuri etc. Prin realizarea cinematografului-teatru Augusteo din Napoli (1926-1927) şi a Stadionului Municipal din Florenţa (1930-1932), Nervi începe să se distingă ca o personalitate de primă mărime în noua generaţie de arhitecţi,

care promovează, din 1927, Mişcarea Italiană pentru Arhitectura Raţională (Movimento Italiano per l'Architettura Razionale). Nervi pune accentul pe funcţionalitate, pe calităţile naturale ale materialului. Construieşte mai multe hangare pentru avioane la Arvieto, Orbetello şi Torre del Lago (1936-1941). Palatul Expoziţiilor din Torino (1948-1949) prezintă o imensă cupolă compusă din elemente prefabricate, fixate pe osaturi metalice, în corpul pieselor prefabricate fiind prevăzute deschideri care anulează impresia de masivitate şi greutate şi asigură un iluminat cu reale calităţi sculpturale. Ajunge la o desăvârşită stăpânire a elasticităţii betonului şi metalului; în acelaşi timp, are intuiţia valorilor estetice ale structurilor folosite. Nervurile ample, jocul între plin şi gol, între lumină şi umbră, între linia dreaptă şi linia curbă dau construcţiilor sale un farmec aparte, bazat pe invenţia tehnică şi pe armonia compoziţiei plastice (Palatul Muncii, Torino, 1961). A colaborat cu mai mulţi arhitecţi la construirea unor clădiri ca: Palatul UNESCO din Paris, 1953-1957 (cu Breuer* şi Bernard Zehrfuss); Turnul Pirelli, Milano, 1955-1959 (cu Ponti*); cele două Palate ale Sporturilor din Roma, 1956-1958 (cu Annibale Vitellozzi); Stadionul Flaminio, 1959 (cu fiul său, Antonio Nervi). A scris o serie de cărţi în care abordează probleme practice şi teoretice de arhitectură (*Arta sau ştiinţa de a construi*, 1945; *Limbajul arhitecturii*, 1951; *A construi corect*, 1955).

Bibliografie: Giulio Carlo Argan, *Pier Luigi Nervi*, Milano, 1955.

Nesch, Rolf (Emil Rudolf) (n. Oberesslingen, 1893 – m. Oslo, 1975). Pictor german stabilit în Norvegia. Studiază la Şcoala de Arte şi Meserii din Stuttgart (1909-1912) şi la Academia de Artă

din Dresda (1913-1914). La Dresda intră în contact cu Kirchner* şi cu ceilalţi membri ai grupării Die Brücke* de orientare expresionistă*. După popasuri în Berlin, Dresda, Esslingen şi Friedrichshafen, în 1929 se stabileşte la Hamburg, iar din 1933 la Oslo, unde se întâlneşte cu unul dintre fondatorii expresionismului nordic – Munch*. Rămas definitiv în Norvegia, îşi amenajează o casă-atelier la Ål, Hallingdal (1951). Participă la: Bienala de la São Paulo, 1955; Trienala de la Grenchen, 1956; Bienala de la Veneţia, 1962. Distincţii: Premiul pentru grafică, Bienala de la São Paulo, 1955; Premiul Lichtwark al oraşului Hamburg, 1958; Premiul Cornelius al oraşului Düsseldorf, 1965; Premiul pentru gravură oferit de Consiliul Canadian, 1967; Cavaler al Ordinului Regal Norvegian St. Olav, 1971. În operele sale găsim ecouri din arta populară, din legendele spaţiului scandinav. Imaginile izvorăsc din nelinişti profunde, din dramatica înfruntare a luminii şi întunericului. Artistul experimentează totodată şi tehnici noi în domeniul gravurii. Uneori, compoziţiile rezultă din intervenţia unor fire şi bucăţi de metal, care accentuează concreteţea imaginii, legătura inseparabilă cu realitatea înconjurătoare.

Bibliografie: Alfred Hentzen, *Rolf Nesch: Graphik, Materialbilder, Plastik*, Stuttgart, 1960; K. Leonhard, *Rolf Nesch*, Stuttgart, 1965; A. Hentzen, W. Stubbe, *Rolf Nesch. Graphik*, Berlin, Oslo, 1973; Eivind Otto Hjelle, *Rolf Nesch*, Oslo, 1998.

Nesterov, Mihail Vasilievici (n. Ufa, 1862 – m. Moscova, 1942). Pictor rus. Studiază la Şcoala de Pictură, Sculptură şi Arhitectură din Moscova (1877-1881 şi 1884-1886) cu V. Perov, A. Savrasov şi I. Prianisnikov şi la Academia de Arte din Sankt-

Petersburg (1881-1884) sub îndrumarea pictorului P. Cistiakov. Debutează în 1889 sub influenţa „pictorilor ambulanţi” (vezi *Peredvijniki*), cu tablouri în care temele culturii populare se împletesc cu temele biblice (*Vedenia păstoraşului Bartolomeu*, *Sfânta Rusie*, *Sihastrul*, *Tinereţea preafericitului Serghei*). Treptat, pictorul acordă – în special după Revoluţia din Octombrie – un interes sporit pentru portret (*Portretul chirurgului S.S. Iudin*, *Portretul academicianului fiziolog I.P. Pavlov*, *Portretul lui I.D. Sadr*, *Portretul sculptoriţei V.I. Muhina*). Cu o cultură plastică remarcabilă, cu o fină intuiţie a realităţii fizice şi spirituale, pictorul creează portrete bogate în semnificaţii, în care uneori recurge la simbol (portretul Verei Muhina). Una dintre principalele sale calităţi este crearea atmosferei pregnant meditative, la care participă în egală măsură starea personajului şi a ambianţei în care acesta este reprezentat (cum se întâmplă în portretul consacrat lui Pavlov). (Vezi fasciculul II, planşa 20)

Bibliografie: I. Nikonova, *Mihail Nesterov*, Moscova, 1971.

Neue Sachlichkeit (Noua obiectivitate). Nume sub care G.F. Hartlaub prezintă (într-o expoziţie din 1925, la Kunsthalle, din Mannheim) o direcţie realistă a artei germane. Participanţii la manifestarea de la Mannheim (urmată de expoziţii deschise la Amsterdam, în 1929, şi la Berlin, în 1931) erau de orientări diferite, dar ceea ce voia să sublinieze Hartlaub era tendinţa de a acorda semnificaţie realităţii vizibile, adeseori învăluită de tuşele energice, patetice, ale artei expresioniste*. În alte modalităţi, în epocă sunt reluate ideile picturii metafizice* a lui De Chirico* şi se elaborează ceea ce se va numi, în cadrul artei

germane, „realismul magic”. Principalii artişti din cadrul Noii obiectivităţi sunt Dix* şi Grosz*, la care se adaugă Beckmann*, Hofer*, Heinrich Daviringhausen, Kurt Günther, Alexander Kanoldt, Georg Schrimpf ş.a.

Bibliografie: *Les Réalismes*, Centre Georges Pompidou, Paris; P. Hulten (ed.), *Realismus 1919-1939*, München, 1981; H.-J. Buderer, M. Fath, *Neue Sachlichkeit. Bilder auf der Suche nach der Wirklichkeit*, München, 1994.

Neue Wilde (Noii sălbatici). Sintagmă prin care se desemnează tendinţe neoexpresioniste ce apar în arta germană începând cu anii 1960, cristalizându-se apoi spre sfârşitul deceniului următor. Apariţia acestor demersuri foviste* (ne-o spune însăşi numele orientării) se produce pe fondul reacţiei tot mai clare a căutărilor europene în condiţiile influenţelor diferitelor curente abstracte* manifeste în arta americană a timpului. Vehemenţa expresiei, predominanţa lirismului se păstrează, dar se afirmă o „întoarcere la subiect”, detectabilă în experimentele expresioniste germane, cu o evocare a tensiunilor specifice ale locului, în Nouvelle Figuration ce operează în arta franceză, în Transvanguardia*, activă în arta italiană. Mişcarea germană cuprinde artişti ca Baselitz*, Penck*, Kiefer*, Polke*, Gerhard Richter*, Vostell* ş.a. Expoziţia „Zeitgeist” (Spiritul timpului) deschisă la Berlin în 1982 sintetizează sensurile figuraţiei narative şi cromatica acestei direcţii care redescoperă pictura ca pe o posibilitate de expresie în actualitate.

Bibliografie: H. Klotz, *Die Neuen Wilden in Berlin*, Stuttgart, 1984.

Neutra, Richard Joseph (n. Viena, 1892 – m. Wuppertal, 1970). Arhitect american de origine austriacă. După absolvirea Institutului Politehnic din Viena (1917) lucrează câţiva ani în Elveţia şi din 1921 în Germania, vreme în care, împreună cu Erich Mendelsohn, realizează proiectul pentru un centru de afaceri la Haifa. În 1923 se îndreaptă spre SUA, unde lucrează cu Wright*, apoi cu Rudolph Schindler. Se stabileşte la Los Angeles, unde publică studiul *Cum construieşte America* (1926). După ce proiectează casele prefabricate „Diatom”, construieşte Vila Lovell, Griffith Park (1927-1929), urmată de o serie de locuinţe particulare luxoase, perfect integrate reliefului californian: Vila Josef von Sternberg, San Fernando Valley, 1936; Vila Nesbett, Brentwood, 1942; Vila Kaufmann – „Vila din deşert”, Palm Springs, 1946-1947; Vila Tremaine, Santa Barbara, 1947-1948; Vila James D. Moore, Ojai Valley, 1954. În paralel, a pus la punct proiectul unor „blocuri-vile” – grupuri de apartamente grupate pentru a economisi spaţiul aferent serviciilor comune, dar păstrându-li-se individualitatea (blocurile Landfair Strathmore şi Kelton, construite în anii 1937-1938 la Los Angeles). De asemenea, a proiectat aşa-numitele „oraşe-grădină”, cum este cartierul muncitoresc Channell Heights, la San Pedro, în California. Neutra este adeptul unei arhitecturi ce îmbină rigoarea geometrică cu fantezia planurilor după care sunt distribuite subansamblurile. În organizarea volumelor, el dezvoltă principiile funcţionale ale stilului internaţional (vezi *International Style*). Spre deosebire însă de alţi arhitecţi, nu acceptă dimensiuni prea exagerate, aglomerări de etaje pe verticală, ci urmăreşte o armonioasă înscriere a elementelor construite în peisajul cu vegetaţii şi forme de relief specifice. Prin această grijă acordată factorului

natural evită pericolul uniformizării şi al monotoniei locuinţelor şi complexelor urbane.

Bibliografie: Richard Neutra, *Survival Through Design*, New York, 1954; Esther Meloy, *Richard Neutra*, Ravensburg, 1962.

Newman, Barnett (n. New York, 1905 – m. New York, 1970). Pictor american. Studiază la Liga Studenţilor în Arte, cu Sloan*, Duncan Smith şi William von Schlegell (1922-1926), apoi la Colegiul Municipal din New York (1927), făcându-şi specializarea la Universitatea Cornell din Ithaca (1941). Împreună cu câţiva prieteni înfiinţează în 1948 şcoala de arte Subiectele Artiştilor, care va deveni ulterior The Club, loc de întâlnire a avangardei americane în anii 1950. A fost profesor la Colegiul Bennington, Vermont (1951), la Universitatea Saskatchewan, Canada (1959) şi la Universitatea din Philadelphia (1962-1963). Stilul său se caracterizează prin austeritatea câmpurilor de culoare (vezi *Colour-field* painting, *Hard-edge*), dispuse vertical. Artistul dezvoltă o direcţie a abstracţiei* geometrice (Clement Greenberg vorbeşte despre post-painterly abstraction*) derivate din programul mişcării De Stijl*, dar evită uscăciunea excesivă prin anume valoraţii şi tuşe spontane, „impurităţi” ce-i asigură de fapt implicarea sensibilităţii sale. În astfel de lucrări, desenul are o deosebită importanţă, pentru că în capacitatea sa formativă se face vizibilă tocmai dorinţa de depăşire a convenţiilor geometrice, tendinţa artistului de a da identitate spaţială frământărilor şi certitudinilor lăuntrice (*Concorde*, 1949; *Tundra*, 1950; seria „Forul alb”, 1960).

Bibliografie: Lawrence Alloway, *Barnett Newman: The Stations of the Cross*, New York, 1966; H. Rosenberg, *Barnett Newman*, New York, 1978, 1994; J.P. O'Neill (ed.), *Barnett Newman*: *Selected Writings and Interviews*, New York, 1990; Haven J. Strick (ed.), *The Sublime is Now, The Early Work of Barnett Newman, Paintings and Drawings, 1944-1949*, catalog, PaceWildenstein Gallery, New York, 1994.

Nicholson, Ben (Benjamin Lauder) (n. Denham, 1894 – m. Londra, 1982). Pictor englez. Născut într-o familie de pictori (William Nicholson şi Mabel Pryde), îşi face studiile artistice la Tours, în Franţa (1911-1912), şi la Milano (1912-1913). După călătorii la Pasadena, în California, se stabileşte o vreme (între 1920 şi 1931) la Castagnolo, Elveţia, hotărât să-şi găsească „un drum propriu, trăind un statornic şi violent experiment". Expune la: Expoziţia internaţională de la Carnegie, Pittsburgh, 1952 (Premiul I); Bienala de la Veneţia, 1954; Bienala de la São Paulo, 1957 (Premiul internaţional); Expoziţia internaţională de la Lugano, 1957 (Marele Premiu) etc. Ecouri din creaţia unor artişti care îl atrag (Giotto, Uccello, Cézanne*, H. Rousseau*, Matisse*, Derain*, Braque*, Picasso*) se resimt în primele lucrări, pictorul descoperindu-şi curând o viziune personală. Aderă la grupurile Unite One şi Abstraction-Création* (1933-1935), dar de filiaţii directe nu poate fi vorba, Nicholson neavând nevoie „să facă nici cubism*, nici neoplasticism [vezi *De Stijl*], nici constructivism*, sintezele sale fiind spontane, originale şi complete" (Norbert Lynton). Opera sa – picturi, desene, reliefuri pictate, realizate pe hârtie, pânză sau lemn – se distinge printr-un ideal de puritate pe care îl aplică atât materialului figurativ oferit de observarea naturii, cât şi

senzaţiilor cromatice, stărilor sufleteşti, în care face să triumfe armonia, echilibrul, ideea de stabilitate. O contribuţie specială la dezvoltarea artei moderne sunt seriile sale de naturi statice abstracte* în care, păstrând regulile clasice ale compoziţiei genului (cum ar fi, de pildă, dispunerea motivelor în funcţie de rolul pe care îl au în ansamblul reprezentării), organizează suprafeţe plane, ce transcriu, după un profund efort de abstractizare*, sugestii din realitatea înconjurătoare. Remarcabile sunt de asemenea seriile de reliefuri pictate – ecrane sensibile ce promit o dezvoltare monumentală, constituind o replică la uscăciunea pur tehnică a zidurilor din ambiţia uneori excesiv funcţionalistă (vezi *International Style*) a arhitecturii moderne.

Bibliografie: Joseph P. Hodin, *Ben Nicholson: The Meaning of His Art*, Londra, 1957; John Russell, *Ben Nicholson: Drawings, Paintings and Reliefs 1911-1968*, Londra, 1969.

Nicodim, Ion (n. Constanţa, 1932 – m. Paris, 2007). Pictor român. Studiază la Institutul de Arte Plastice „N. Grigorescu” din Bucureşti (1950-1956). Urmează un stagiu de perfecţionare la Roma (1963-1968). În ultimii ani îşi împarte existenţa între Paris şi Bucureşti. A participat la: Bienala Tineretului, Paris, 1962; Cvadrienala de la Roma, 1968; Bienala de grafică, Ljubljana, 1969; Festivalul internaţional de la Cagnes-sur-Mer, 1969, 1981; Bienala de la São Paulo, 1969; Bienala de desen, Rijeka, 1970; „Artă şi istorie”, Bucureşti, 1975; „Studiul”, Timişoara, 1978; Salon de Mai, Paris, 1978; „Grandes et jeunes d’aujourd’hui”, Paris, 1982; Bienala de la Veneţia, 1982; „Art contra/against apartheid”, Paris, 1983; Bienala de gravură de la

Baden-Baden, 1985. Distincţii: Premiul Uniunii Artiştilor Plastici din România, 1964, 1978; Premiul UNESCO, 1968; Premiul Bienalei de la Rijeka, 1970; Premiul Academiei Române, 1975. Pentru a dezvolta problematica unei „picturi pure”, lucrările sale pornesc de la o intensă empatie cu natura. Natura ca premisă a liniştii, a regenerării, a fertilităţii sau natura ca premisă a unui încântător joc cosmic – cum este curcubeul. Demersul său se modifică în chip evident atunci când meditaţia se opreşte asupra evenimentelor existenţiale, atât cele petrecute cândva, într-o vârstă atemporală, absorbită de mitologie, cât şi în istoria recentă, până în fierbintea plasmă a actualităţii. Imaginea îşi schimbă structura pentru a putea comunica neliniştea şi dramatismul. Chipul uman străbate prin masele cromatice, spărgând uneori chiar convenţia ramei şi împingând astfel reprezentarea înspre convenţiile tridimensionalităţii. În seria „Inimi”, forma trece printr-o succesiune de procedee plastice – de la imaginea pictată până la relief şi la condiţia sculpturală. Artistul s-a distins de asemenea prin lucrări de artă monumentală, realizate în tehnica tapiseriei: *Cântarea omului*, la sediul ONU din New York, şi compoziţia destinată foaierului Teatrului Naţional din Bucureşti.

Bibliografie: Mircea Grozdea, „Ion Nicodim”, în *Pictori contemporani*, Bucureşti, 1983; Ilinca Nicodim-Gčze, *Ion Nicodim*, Bucureşti, 2012.

Niculiu, Florin (n. Hudeşti, Botoşani, 1928 – m. Bucureşti, 1997). Pictor român. A studiat la Institutul de Arte Plastice „N. Grigorescu” din Bucureşti (1947-1950). A participat la: Expoziţia internaţională de ceramică de la Istanbul, 1967; „Tema muzicală

în arta contemporană”, Bydgoszcz, Polonia, 1969; Festivalul de pictură de la Cagnes-sur-Mer, 1970; Salonul internaţional de desen de la Barcelona, 1974. Distincţii: Premiul „Paleta de aur” la Festivalul de la Cagnes-sur-Mer (1970); Premiul Uniunii Artiştilor Plastici (1976). Artistul îşi alcătuieşte un repertoriu de motive luate din realitate sau produse de imaginaţia sa – pe baza cărora realizează compoziţii cu clară structură poetică. Aşa cum se poate observa, el exclude improvizaţia, alăturarea incidentală a motivelor – cum se întâmplă în suprarealismul* doctrinar – în favoarea unui montaj conştient, ale cărui semnificaţii le urmăreşte şi le subliniază. În aceste condiţii, pictorul ştie să înlăture de pe chipul lucrurilor reprezentate impresia de „deja cunoscut”, descoperindu-le noutatea perpetuă pe care acestea o dobândesc în ordinea poematică a tabloului.

Niemeyer, Oscar (n. Rio de Janeiro, 1907 – m. Rio de Janeiro, 2012). Arhitect brazilian. Absolvent în 1934 al Şcolii Naţionale de Arte Frumoase din Rio de Janeiro. Cariera sa este marcată de o serie de monumente devenite de referinţă pentru arhitectura modernă: Centrul prezidenţial brazilian; Grupul de construcţii Pampulha (cazinoul, iaht-clubul, sala de dans, capela Sf. Francisc, 1943); Banca Boavista, 1946; Teatrul de la Bello Horizonte; Centrul pentru expoziţii din São Paulo (parcul Ibirapuera), 1951, exemplar ca armonie a integrării clădirilor în spaţiu (compus din Palatul Naţiunilor, Palatul Statelor, Palatul Industriei, Palatul Artelor) etc. Colaborarea cu Lúcio Costa şi Le Corbusier* nu rămâne fără influenţă în opera sa. Funcţionalismul (vezi *International Style*) riguros şi apetitul pentru ornament ale lui Le Corbusier şi eleganţa sofisticată a lui

Costa se împletesc armonic în creaţia arhitectului brazilian. De asemenea, marea lecţie a arhitecturii baroce sud-americane, cu bogăţia sa de forme, expresivitatea, opulenţa şi monumentalitatea ei va contrabalansa permanent lecţia unei Europe înclinate spre purism (vezi *De Stijl*), spre evidenţa funcţiei în formă, spre refuzul suprastructurii expresive. Deşi repertoriul de forme de care uzează arhitectul e restrâns, mizând pe elemente geometrice pure, simple, el reuşeşte să fie inedit prin modul îmbinării lor (ca în celebrul plan de la Parcul Ibirapuera sau în grupul de construcţii de la Pampulha). Asocierea de forme rectangulare, ovoidale, sferice, alternarea de verticale suple şi orizontale masive, de convexităţi şi concavităţi creând ritmuri ample, secvenţe de sferă, piramidele îmbogăţesc acest limbaj cu morfologie austeră prin varietatea posibilităţilor combinatorii. La Palatul Prezidenţial (1959), elementele relucrate în spiritul simplificării sunt preluate din arhitectura naţională, în faţadă, în vreme ce la Palatul Artelor de la São Paulo interioarele tind spre un ansamblu spaţial complex, derutant, suprarealist[*]. Niemeyer îşi bazează de fiecare dată expresivitatea discursului pe marile ansambluri, gândeşte ca un urbanist, integrează în panorame sugestive pline de surpriză şi maiestuozitate clădiri concepute ca elemente ale unui tot şi care astfel se pot bucura de o maximă funcţionalitate şi simplitate.

Bibliografie: Stamo Papadaki, *Oscar Niemeyer*, Ravensburg, 1962.

Nimani, Shyqri (n. Shkodër, 1941). Grafician albanez din Kosovo. A absolvit Academia de Arte Aplicate – Secţia Arta Cărţii – din Belgrad în 1967. Diplomă postuniversitară în 1969.

Între 1976 şi 1978 se află în Japonia, cu o bursă Mombusho pentru cercetări artistice. Profesor la Academia de Artă şi director al Galeriei de Artă din Priştina. Participă 1a expoziţiile: „Peniţa de aur”, Belgrad, 1977; Bienala de afiş, Varşovia, 1970; „Cartea şi grafica”, Urbino, Sassoferrato, 1972; Bienala de design grafic, Brno, 1974, 1976; Ueno Bijitcukan, Japonia, 1978. Distincţii: Premiul Octombrie, Belgrad, 1970; Premiul Decembrie, Priştina, 1971; Premiul pentru simbolul Universităţii Kosovo, 1979. Studiind starea percepţiei umane în condiţiile unui impact tot mai acuzat în valorile culturale tradiţionale şi propunerile civilizaţiei industriale şi postindustriale, artistul ajunge la un limbaj vizual extrem de complex, care cuprinde diversele domenii ale afişului, ilustraţiei şi designului de carte, reclamei comerciale, graficii de şevalet. În funcţie de locul pe care îl va ocupa în ambianţa publică, lucrările pun accentul, după caz, pe elementele raţionale, pe acurateţea şi capacitatea de şoc a semnului grafic sau pe încărcătura emotivă a liniei şi culorii. Sinteza la care a ajuns în ciclul „Jurnalul meu în imagini din Japonia” continuă să aibă ecouri în întreaga sa creaţie, fie că are în vedere aspecte ale mediului cultural familiar, fie că răspunde unor impulsuri pe parcursul străbaterii altor arii culturale.

Bibliografie: D. Stojanović, *Shyqri Nimani 1966-1980*, Priştina, 1980.

Nitsch, Hermann (n. Viena, 1938). Pictor şi acţionist austriac. A studiat la Şcoala de Arte Aplicate din Viena. Membru al grupului Acţioniştilor Vienezi (vezi *Acţionism*) activ în perioada 1962-1968, cu sprijinul Galeriilor Junge Generation şi Nächst St. Stephan. Debutează cu picturi marcate de motive religioase şi

de zbuciumul expresionist[*] al lui Kokoschka[*]. Sub influenţa lui Rainer[*] (care publicase încă din 1953 manifestul *Pictură pentru părăsirea picturii*), optează pentru referinţele figurative, pentru formula intens subiectivă a expresionismului abstract. În 1962, împreună cu Otto Muehl şi Adolf Frohner, organizează un happening[*], zidindu-se, timp de trei zile, într-o peşteră-atelier. Este momentul de declanşare a mişcării acţioniste, la care aderă şi Günter Brus, Rudolf Schwarzkogler şi uneori Rainer. Nitsch şi grupul din care face parte adoptă principiile artei body[*]. Exhibiţii publice cu automutilări şi crucificări. Din străvechi depozite ale memoriei (concepţiile lui Freud şi Jung sunt de actualitate în epocă) sunt recuperate practici sacrificiale, cu funcţii benefice în plan existenţial. Tot mai convins de erodarea esenţei umane, de progresiva alienare în clişeele şi materialismul vulgar al lumii de azi, Nitsch concepe o sinteză a artelor, Teatrul Misterelor şi Orgiilor concretizându-i teoriile la castelul Prinzhorn. Acţiunile sale, ca şi ale celorlalţi membri ai grupului, fac obiectul unor eforturi documentare – fotografii, filme, benzi video, desene etc. – ce prelungesc în galerii, muzee şi medii universitare manifestările directe ale artistului-actor-dramaturg-magician.

Bibliografie: Danielle Spera, *Hermann Nitsch. Leben und Arbeit*, Viena, 2002; Freya Martin, *Der Nitsch und seine Freunde*, Viena, 2008.

Ni Yida (n. Hangzhou, 1901 – m. Hangzhou, 1970). Pictor chinez. Studiază la Şcoala de Artă din Shanghai (1819-1922). Interesat de dezvoltarea artei moderne în China, aderă la Societatea Creation (1923). În 1927 frecventează Academia de Artă

Kawabata din Japonia. Revenit în ţară în 1931, fondează Societatea Furtuna, devine redactor-şef la *Yishu xunkan* şi predă la Shanghai Meizhuan. Din 1944 este profesor la Academia de Artă din Chongqing, iar din 1953, la Academia de Artă din Beijing. Revine în oraşul natal, unde moare în urma suferinţelor îndurate în timpul revoluţiei culturale. În anii 1930 adoptă cu entuziasm formulele modernismului occidental, fiind sensibil la modalităţile care au urmat impresionismul*, în sensul adâncirii tendinţei cognitive, dar făcând loc în imagine, într-un mod evident, realităţilor subiective. În acest fel, pictura sa ilustrează tendinţa spre modernitate, pregătind formulele experimentale de mai târziu.

Bibliografie: Julia F. Andrews, Kuiyi Shen *et al.*, *A Century in Crisis. Modernity and Tradition in the Art of Twentieth-Century China*, Guggenheim Museum, New York, 1998.

Nöfer, Werner (n. Essen, 1937). Pictor german. Studiază la Şcoala Folkwang din Essen (1956-1961), Academia de Artă din Hamburg (1961-1964). Profesor la Academia de Artă din Kassel (1970-1971). Participă la expoziţiile: „Avangarda”, Köln, 1967; Bienala de la Bradford, 1969; „Aktiva 71”, München, 1971; Bienala de la Menton, 1972, 1976; Trienala de la Grenchen, 1973; Bienala de la Cracovia, 1974; Bienala de la Ljubljana, 1975. Distincţii: Premiul Filmului German, 1971 (pentru filmul *Story-Board*). Practică „citatul obiectului”, care are mai întâi menirea de a menţine o punte deschisă spre lumea vizibilă. După ce contactul cu concretul a fost stabilit, artistul analizează şi exploatează elementele de limbaj plastic aflate în fiecare obiect. Sunt urmărite în acest sens structurile geometrice şi componentele cromatice care fac posibilă crearea unui

pregnant centru optic al imaginii. Recursul la simetrie şi la fondurile monocrome, golite de evenimente picturale, contribuie – la fel ca în arta reclamei – la izolarea şi la impunerea unei anumite identităţi vizuale, căreia artistul îi încredinţează misiunea de a-l exprima.

Bibliografie: R. Jüdes, *Werner Nöfer*, Düsseldorf, 1970; *Werner Nöfer: Papierarbeiten 1982-1989*, Karl Ernst Osthaus, Haga, 1989.

Noguchi, Isamu (n. Los Angeles, 1904 – m. New York, 1988). Sculptor american. După studii la Columbia University (1923-1925) şi la East Side Art School, New York, părăseşte o vreme SUA pentru a se stabili la Paris (1927-1929), unde studiază cu Brâncuşi*, intrând în atelierul acestuia ca cioplitor de piatră. Călătoreşte apoi, cu stabiliri temporare, în Mexic, Uniunea Sovietică, Extremul Orient etc. Revine în SUA cu o experienţă de viaţă şi artistică complexă, care, filtrată prin lecţia – ce se dovedeşte fundamentală – a sculptorului român, face din creaţia sa o succesiune dinamică de propuneri, niciodată îngrădită de o manieră, dar ferită de eterogenitate. El caută în imageria şi repertoriul de forme folclorice ale diverselor civilizaţii tendinţele spre valori expresive esenţiale, spre acea expresivitate ireductibilă în care sensul şi suportul său se îmbină perfect. Faţă de lecţia lui Brâncuşi, adaugă o deschidere spre joc şi spre mişcare, spre pitoresc şi spectaculos, care îi asigură eliberarea de o experienţă atât de copleşitoare. De altfel, încă din 1943 începe să lucreze decoruri şi costume pentru teatru, cele mai multe pentru compania de dans a Marthei Graham. Realizează decorurile pentru *Frontiere*, *The Penitent*, *Appalachien Spring*, *Herodiada*, *Clitemnestra*, *The*

Seasons (pe muzică de John Cage*), *Voyage* etc. Prin această experienţă găseşte calea spre ansamblul dinamic, în care forma sculpturală (sinteză a corpului uman şi costumului) dobândeşte calitatea mişcării expresive. Relaţiile cu spaţiul (el însuşi impregnat de repere artistice, de decor) nu mai sunt limitate la raporturile de volum şi lumină. „Teatrul, dansul în mod special, adaugă mişcarea corpului în relaţii cu forma, spaţiul şi muzica", scrie artistul, adăugând: „Sculptura, în viaţa de toate zilele, ar trebui să fie la fel". Contactul cu culturile folclorice şi cu universul de mijloace ale spectacolului se asimilează în creaţia sa în mod firesc. Fără a se alătura curentelor noi ce şterg în mod decis graniţele între arte, arta lui tinde spre o armonioasă integrare a sculpturii în ambianţă şi a realităţilor ambianţei în sculptură, păstrând destul de evident dimensiunile tradiţiei.

Bibliografie: Isamu Noguchi, *A Sculptor's World. Autobiography*, cu o introducere de R. Fuller, New York, 1968; Sam Hunter, *Noguchi*, New York, 1979; *The Isamu Noguchi Garden Museum*, New York, 1986; D. Ashton, *Noguchi. East and West*, New York, 1992.

Noland, Kenneth (n. Asheville, Carolina de Nord, 1924 – m. Port Clyde, Maine, 2010). Pictor american. Studiază la Colegiul Black Mountain cu Ilya Bolotowsky (1946-1948), desăvârşindu-şi formaţia la Paris (1948-1949) sub îndrumarea sculptorului Ossip Zadkine*. Profesor la Colegiul Bennington, Vermont. Participă la expoziţiile: „Spre o nouă abstracţie", New York, 1963; „Abstracţia postpicturală", Muzeul Regional Los Angeles, 1964; „Ochiul sensibil", Muzeul de Artă Modernă, New York, 1965; „Pictura sistematică", Muzeul Guggenheim, 1966; „Forme

de culori”, Stedelijk Museum, Amsterdam, 1967; „Arta realităţii”, Muzeul de Artă Modernă, New York, 1968. O primă serie de lucrări – „Ochiul Pisicii” – prezintă forme circulare, cu o vagă trimitere figurativă, plutind în spaţii ample, monocrome. De aici, artistul trece la aşa-numitele „Blazoane”, în care dezvoltă problemele semnului plastic în imagine. Cu dreptunghiurile acoperite de benzi cu formă regulată, despărţite prin înguste dungi albe, ajunge la un limbaj pur pictural, în care contează doar armoniile cromatice. Principiile abstracţiei* geometrice (vezi şi *Colour-field painting*, *Hard-edge*) sunt suverane în compoziţie, aceste forme satisfăcând deopotrivă nevoia de raţionalitate şi de afectivitate. „În pictură”, afirmă Noland, „principalul este să găseşti o cale de a aşterne culoarea, de a face ca ea să plutească fără a cufunda pictura în suprarealism*, cubism* sau sisteme de structură”.

Bibliografie: D. Waldman, *Kenneth Noland: A Retrospective*, New York, 1977; K. Wilkin, *Kenneth Noland*, New York, 1990; W.C. Agee (ed.), *Kenneth Noland: The Circle Painting 1956-1963*, catalog, Museum of Fine Arts, Houston, 1993.

Nolde, Emil (n. Nolde, Schleswig, 1867 – m. Seebüll, 1956). Pictor german. Studiază la Şcoala Sauermann din Flensburg (1884-1888), Şcoala de Arte şi Meserii din Karlsruhe (1888-1889), în atelierul lui Friedrich Fehr şi Adolf Hölzell din München (1889-1891), Academia Julian din Paris (1899-1900). Instructor în artă ornamentală la St. Gallen (1892-1898). Se apropie de grupul Die Brücke* (1906-1907) şi Der Blaue Reiter* (1912). Ia parte la o expediţie etnologică în Rusia, Asia Orientală şi Pacificul de Sud (1913-1914). În 1927 se stabileşte la Seebüll, în

Nordschleswig (unde, din anul morţii pictorului, va funcţiona Fundaţia Ana şi Emil Nolde). În 1937, peste o mie dintre lucrările sale sunt scoase din muzeele germane, autorităţile interzicându-i să mai picteze. În această perioadă realizează acuarele pe care le socoteşte „tablourile mele repictate". Participă la expoziţiile: „Neue Secession", Berlin, 1905, 1910; „Die Brücke", Dresda, 1907; Berna, 1938; „Der Blaue Reiter", München, 1912; Bienala de la Veneţia, 1950, 1952; „Arta în revoltă", Germania, 1905-1925, Londra, 1968; „Expresionismul german", Londra, 1969. Distincţii: Premiul Bienalei de la Veneţia, 1950; Premiul Cultural, Kiel, 1952. Începe să picteze sub influenţa impresionismului*, apoi este tot mai puternic atras de creaţiile lui Van Gogh* şi Munch*. Ajunge treptat la o viziune proprie, fiind unul dintre fondatorii expresionismului* german. În picturile sale – ca şi în gravurile colorate şi în acuarele – se afirmă un temperament puternic, cu tensiuni spirituale şi vitale ce se exaltă până când iau forma unor dramatice confruntări. Culorile, aşezate în straturi dense, contrastează violent, prin alăturarea de suprafeţe întunecate sau prin prezenţa şocantă a unor tonuri foarte vii (roşu, galben, oranj etc.). În portrete, dar mai ales în peisaje, atmosfera nocturnă, tenebroasă, bântuită de nelinişte, defineşte expresionismul tipic pentru spaţiul nordic (*Peisaj cu mlaştini*, 1916; *Barcă de pescuit*, 1956). Uneori, sentimentul este al unor cataclisme iminente, şi nu întâmplător unele tablouri tratează motive biblice, între care acelea care privesc Apocalipsa. Starea de nelinişte există ca un dat în temperamentul său, ea fiind întreţinută de experienţele războiului. Pictorul a simplificat trăsăturile personajelor, a redus la esenţial elementele unui peisaj, a păstrat lumina în formele ei pure, tranşante, pentru a descoperi principiile prime,

uitate, ale lumii. În concepţia sa, adevărul se prezintă într-o simplitate evidentă, fără ecrane artificiale. Când apelează la simboluri, la motive mitologice, artistul vrea în fond să recupereze o serie de permanenţe pe care – amintire a copilăriei, ca şi a călătoriei în Insulele Oceanice, cu vechi civilizaţii – le subsumează aceluiaşi adevăr uman.

Bibliografie: Emil Nolde, *Welt und Heimat*, Köln, 1965; W. Breadley, *Emil Nolde and German Expressionism*, Ann Arbor, Michigan, 1986; P. Vergo, S. Lunn (eds.), *Emil Nolde*, catalog, Whitechapel Art Gallery, Londra, 1995.

Nordström, Lars-Gunnar (n. Helsinki, 1924 – m. Helsinki, 2014). Pictor, sculptor şi grafician finlandez. Studiază la Institutul de Artă din Helsinki (1946-1949). În pictură, ca şi în grafică, urmează o direcţie constructivistă*, compunând suprafeţe riguros geometrice, în care unghiul ascuţit şi linia curbă se întâlnesc adeseori pentru a crea o atmosferă de tensiune. Artistul ştie să dozeze formele şi intensităţile culorii, păstrând convenţia bidimensionalităţii, cu efecte vizuale ce promit adecvarea la decorarea pereţilor sau a unor mari panouri. Când creează sculpturi, păstrează aceeaşi austeritate geometrică, instaurând în spaţiu forme dinamice, a căror funcţionalitate este dirijată în raport de datele şi specificul mediului – natural sau artificial.

Nouveau réalisme (Noul realism). Mişcare artistică fondată de Pierre Restany, care, într-un manifest din 16 octombrie 1960, vorbeşte despre „noi apropieri perceptive ale realului”. Câteva zile mai târziu, acelaşi critic pune bazele unui grup omonim, în

atelierul lui Klein*. Membrii grupului şi artiştii care îi adoptă poziţiile estetice intervin polemic în dezbaterile asupra reprezentării, adoptând o diversitate de atitudini artistice care marchează tot atâtea moduri de luare în posesie a realului. Deşi diferite, demersurile artiştilor din această mişcare fac transparente realităţile unei lumi marcate de progresele tehnologice şi de saturaţia obiectualistă care provocaseră deja în epocă reacţia neodadaismului* american şi a artei pop* englezeşti. Realismul pe care îl vizează mişcarea dirijată de Restany critică excesele subiective ale abstracţiei lirice*, pentru a stabili o punte spre orizontul popular, unde comunicaţia este preluată de reperele presante ale supraproducţiei. Gesturile acestor artişti trec cu dezinvoltură de la ironie la dramatism, de la angajarea gravă la derizoriu. Tinguely* concepe maşini care se autodistrug; César* comprimă în forme geometrice un organism mitic al secolului – automobilul; Arman* şi Gérard Deschamps fac acumulări* ale elementelor industriale ce par să provină din surse inepuizabile; Christo* împachetează, consacrându-le, zone ale realităţii vizibile, fie naturale, fie artefacte; Niki de Saint Phalle* aşază deasupra pânzelor sale diverse pungi cu vopsea pe care le împuşcă, obţinând o difuzare arbitrară a culorilor; Spoerri* concepe tablouri-capcană şi mese cu compoziţii manjabile; Raymond Hains, Mimmo Rotella şi Jacques Malic de la Villeglé prezintă afişe distruse; Klein foloseşte tinere femei ca „pensule vivante”; Martial Raysse reia imagini picturale celebre, recolorându-le, cu intenţii parodice, în tradiţia dadaismului*. De altfel, dintre membrii grupului, doar Martial Raysse conferă aproprierii (vezi *Appropriation*) de care vorbeşte Restany sensul cu care conceptul se va fixa în curând, acela de însuşire critică a unei

realităţi culturale. Astfel de metodologii ale ironiei şi meditaţiei grave schiţează motivaţii ce se regăsesc în acţiuni (vezi *Acţionism*), în body-art*, în performance*.

Bibliografie: Pierre Restany, *Le Nouveau Réalisme*, Paris. 1978; *Les Nouveaux Réalistes*, catalog, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1986.

Numankadić, Edin (n. Sarajevo, 1948). Pictor bosniac. A studiat la Academia Pedagogică – secţia de Arte Frumoase şi Facultatea de Filosofie din Sarajevo. Bursa Fondului M. Pijade, la Paris, 1978. Participă la expoziţiile: „Collegium artisticum”, Sarajevo, 1975; „Artă din Sarajevo”, Ferrara, 1978; Trienala de desen, Nürnberg, 1979: „Desene originale”, Rijeka, 1980, 1982, 1986; „Balcani, zonă a păcii”, Bucureşti, 1983; „Memorialul Nadežda Petrović”, Čačak, 1986. Distincţii: Premiul pentru desen, Sarajevo, 1982; Premiul internaţional, Rijeka, 1983. Într-o primă fază a creaţiei sale domină tendinţele spre calm şi ordine. Eroul principal al imaginii este acum spaţiul, cu adâncimi ritmate de mase orizontale de culoare. Ceea ce urmăreşte artistul în spaţiu nu este descrierea lucrurilor ce ar putea fi observate, ci depunerile stratigrafice ale luminii. În lucrările recente, în imagine irup forţe latente, dependente de un intens regim emoţional. Cenzurate multă vreme de un spirit ordonator, tuşele câştigă brusc în spontaneitate, marcând gestul liber, redescoperind tentaţiile informalului*.

Bibliografie: Andrej Medved, *Edin Numankadić*, catalog, Piran, 1988.

Nuţiu, Romul (n. Bilbor, Harghita, 1932 – m. Timişoara, 2012). Pictor român. A absolvit în 1957 Institutul de Arte Plastice „Ioan Andreescu” din Cluj. Expoziţii personale: Galeria Helios, Timişoara, 1988, 1993; Azannes, Franţa, 1995. A participat la expoziţiile: San Giovanni Valdarno – Ponte Galeria, 1974; „Orientări noi în arta plastică timişoreană”, 1978; Modena, 1974; Concursul de desen „Joan Miró”, Barcelona, 1975; Galeria Bastion am Markt, Hoffgeismar, Northeim, 1977; Galeria de artă, Göttingen, 1978; „850 de ani de existenţă a oraşului”, Graz, 1977; Cvadrienala de pictură, Košice, 1979; Târgul internaţional de Artă, Ştiinţă şi Cultură Beogradschi Sajam, Belgrad, 1985; „Artă Românească”, Glasgow, 1987; Bienala de la Brusque, Brazilia, 1988; Târgul de Artă, Vicenza, 1993. A realizat panouri monumentale la Universitatea şi Aeroportul Internaţional din Timişoara. Este unul dintre membrii proeminenţi ai neoavangardei timişorene în anii 1960. Pictor expresionist*, evoluând între un informal* cu aluzii vag figurative şi un figurativ tensionat de imperativul gestului, de un cromatism violent. Este primul dintre artiştii români care extind pictura în spaţiu, creând obiecte tridimensionale şi instalaţii (prin 1965-1967). Tratează pictura ca pe un medium deschis între bidimensionalitate strictă, cu specificul metaforizării sale spaţiale, şi tridimensional, ca o expansiune a discursului cromatic în spaţiul ambiental.

Bibliografie: Alexandra Titu, Constantin Prut, *Romul Nuţiu*, Timişoara, 2005.

O

Oehlen, Albert (n. Krefeld, 1954). Pictor german. În 1976 înfiinţează împreună cu Werner Büttner Uniunea pentru Rezistenţa Comportamentelor Contradictorii. Participă la expoziţiile: „Anti-Pictures”, Karlsruhe, 1981; „Picturi moderne germane – un bilanţ interimar”, Graz, Bonn, 1983-1984; „Truth is Work”, Essen, Düsseldorf, 1984; „7.000 de stejari”, Bielefeld, 1985; Ludwig Collection, Aachen, 1986. Deschide expoziţiile „Réalité abstraite” la Musée d’Arte Moderne, Strasbourg, 2002, şi „Malerei”, în Museum Moderner Kunst, Viena, 2009. Interesat de filosofie, de Nietzsche îndeosebi, artistul îşi pune profunde întrebări existenţiale; un tablou din 1983 poartă titlul *Aparenţa Aparenţei.* Alteori intervine provocator în spaţiul public, vizând deopotrivă mentalităţile rutiniere ale oamenilor şi uzura mijloacelor de expresie plastică. Aşa sunt performance-urile* realizate împreună cu Kippenberger* şi Büttner, scandalizând de fiecare dată asistenţa prin atitudini şi prin texte. În pictură preferă culorile sumbre, ce tensionează fundalurile în care distribuie repere obiectuale. Prim-planul este rezervat figurilor umane, poziţia lor fiind subliniată de culori calde şi de ecleraje neaşteptate, de raze ce traversează imaginea (*Nu liber, dar zgomotos*, 1983). Dezgustat de infernul sonor şi de gestica turmentată a reclamei, artistul recuperează figura umană, cu

speranţa profundă a supravieţuirii idealurilor de frumuseţe şi armonie.

Bibliografie: *Albert Oehlen*, catalog, Kunsthalle Basel, Basel, 1997.

OHO. Grup artistic din Ljubljana, activ în perioada 1966-1971. Denominaţia OHO apare mai întâi ca titlu al unei cărţi concepute şi realizate de Iztok Geister-Plamen şi Tomaž Brejc în 1966 şi se extinde apoi asupra unei serii de producţii editoriale al căror caracter *audiovizual* este sugerat de două cuvinte abreviate şi compuse: OkO (ochi) şi uHo (ureche). Înainte de a se constitui într-o mişcare organizată, viitorii membri ai grupului au o serie de iniţiative ce aşază în termeni noi dezbaterea privitoare la sensibilitatea artistică, la percepţia şi funcţionarea limbajului vizual. Astfel, în 1962, Marko Pogačnik intervine în configuraţia unor stânci de pe cursul râului Sava, la intrarea în canionul Zarica; în 1963, Marjan Ciglič, Iztok Geister-Plamen şi Marko Pogačnik publică hârtii tip Plamenica şi expun cuvinte-linii ca fundament al creativităţii; regizorul, operatorul, scriitorul şi cântăreţul Naško Križnar, care se alătură celor de mai sus în 1963, creează „poezii topografice”; în 1965, Pogačnik expune „pop-articole”; în acelaşi an are loc „Drumul spre Dajla” – trei-zile-eveniment realizate cu mijloacele textului (Franci Zagoričnik), filmului (Križnar) şi desenului (Pogačnik); la începutul anului 1966 se lansează iniţiativa de a fonda Sintgalerija – „galerie-spre-sinteza-ambientului-vizual”. Manifestul OHO apare în noiembrie 1966, în publicaţia *Tribuna*. Acum se pun bazele ediţiilor OHO, ce cuprind cărţi realizate de Pogačnik, Iztok Geister-Plamen, F. Zagoričnik, M. Hanžek, M. Matanović şi B. Rotar. Într-un comentariu al lui Pogačnik se

dezvăluie un prim strat al vizualului, identificându-se o direcţie a artei conceptuale ce se afirma în chiar acele momente pe scena artistică mondială: „Textul e alcătuit din litere. Liniile ne apar sub forma unor litere ce anunţă anumite sunete vizuale. În texte, o linie este aşadar ascunsă în spatele sunetului unei litere. Cum poate atunci o linie (ca element de bază în pagină pe lângă cerneala tipografică şi hârtie) arăta ea însăşi distinctă altfel decât ca desen? În desen, o linie este ea însăşi, dacă desenul este conştient de sine. Desenul făcut din linii este un element indispensabil al paginii de ziar sau revistă. Poezie vizuală, el este o revelaţie a acestui special (video-sunet) rol al liniei”. Prin adoptarea unei perspective mobile ce modifică atitudinea artistului faţă de realitate, grupul cercetează mecanismele percepţiei vizuale şi implicaţiile intermediale. Opera şi actul de creaţie sunt înţelese ca un proces, iar revelarea acestui proces duce nu numai la cristalizarea artei conceptuale, ci şi la formularea altor demersuri artistice de avangardă, în care se prefigurează mişcări ca arte povera*, land-art*, environments*, happening*, instalaţii* etc. În afara numelor deja menţionate, la activităţile grupului mai participă în perioada 1966-1971 Andraž Šalamun, David Nez, Tomaž Šalamun, D. Dellabernardina, Srečo şi Nuša Dragan, V. Kovač-Chubby, Manca Cermelj, Zvona Ciglič ş.a.

Bibliografie: Tomaž Brejc, *OHO*, catalog, Ljubljana, 1978.

O’Keeffe, Georgia (n. Sun Prairie, Wisconsin, 1887 – m. Santa Fe, New Mexico, 1986). Pictor american. A studiat la Institutul de Artă din Chicago (1904-1905) cu John Vanderpoel, la Liga Studenţilor în Arte din New York (1907-1908) cu William M.

Chase şi la Universitatea Columbia (1916) sub îndrumarea lui Arthur W. Dow. Căsătorită cu Alfred Stieglitz – fotograf, editor şi director de galerie –, artista ia parte la expoziţiile de avangardă de la Galeria 291, cu tablouri în care elementele naturale sunt intens abstractizate*. Revine constant la peisaj, din care alege motivele reprezentării, fără să urmărească o transcriere directă. În 1929, la Taos, New Mexico, descoperă simbolurile vechii culturi mexicane, pe care le pictează în cadrul fastuos al deşerturilor şi munţilor. Imaginile sale aduc în prim-plan o floare sau alt motiv (*Stânjenel negru*, 1926) sau, dimpotrivă, se deschid larg asupra peisajului, încorporându-l, din perspectiva acestui zbor de pasăre, în ansamblu (*Crucea neagră,* 1929; *Pintenaşul albastru*, 1929).

Bibliografie: Daniel Catton Rich, *Georgia O'Keeffe*, Chicago, 1943; J. Kristeva, J. Cowart, J. Hamilton, *Georgia O'Keeffe*, Paris, 1989; J. Winter, *My Name is Georgia*, San Diego, 1998.

Oldenburg, Claes (n. Stockholm, 1929). Artist american de origine suedeză. Studiază la Universitatea Yale (1950) şi la Institutul de Artă din Chicago (1952-1955), cu Paul Wieghardt. Aflat la New York în perioada 1956-1962, se întâlneşte cu Kaprow* şi Dine*, cu care prezintă o serie de happenings*, performances* şi environments*. Interesându-se de expresivitatea obiectelor din ambianţa cotidiană, el le organizează mai întâi în asamblaje (vezi *Colaj*), pentru ca apoi creaţia sa să devină reprezentativă pentru arta pop*. Artistul propune cu ironie, dar şi cu o plăcere senzorială evidentă, replici hiperbolizate ale unor obiecte obişnuite din universul imediat al omului modern – sandviciuri, tuburi de pastă de

dinţi, furculiţe gigantice – sau obiecte cu destinaţie ambiguă, dar cu parametri recognoscibili în perimetrul cotidianului, ca „ventilatoarele gigantice”. Insistenţa asupra calităţilor materiale ale obiectelor „imaginate” (ciocolata unei prăjituri, culoarea unei îngheţate) conferă lucrărilor sale o prezenţă extrem de acută. În catalogul expoziţiei de la Stockholm, 1966, îşi definea, nu fără ironie, universul inspiraţiei: „Mâncarea e echivalentul culorii, iar mobilierul e echivalentul sculpturii”. Deşi convenţiile tradiţionale sunt respectate, e riscant ca Oldenburg sa fie numit pictor sau sculptor şi este de neacceptat afirmaţia lui N. Galas: „Claes Oldenburg este cel mai elocvent sculptor al moliciunii după Rodin*”, cu toată plasticitatea remarcabilă pe care materia o primeşte în lucrările sale, tocmai pentru că aceste lucrări au prea puţine puncte comune cu sculptura. Dorinţa de a reconstitui realitatea palpabilă, pasiunea barocă pentru veridicitate îl conduc spre confecţionarea unor ambianţe (*Camera de baie*, 1963; *Camera de dormit*, expusă la Sydney Janis Gallery, 1964) şi spre happening (manifestările de la Judson Gallery, 1961; WGMA, 1963 etc.). În discursul noului realism american (vezi *Nouveau réalisme*) şi al artei pop*, *obiectele* lui Oldenburg, prelungind experienţele dadaismului* şi suprarealismului*, afirmă, cu iluzia concreteţii lor, parodice şi celebratoare în acelaşi timp, momente ale unei noi mitologii. „Excelenta proză a pop-art-ului”, la care se referă adeseori artistul, îşi extrage simbolurile dintr-o civilizaţie cu aspiraţii ancorate în concretul material al existenţei în care drama are un caracter cotidian, iar accidentul dobândeşte generalitate prin repetiţie, prin serializare, prin reluarea până la cufundarea în anonimat a situaţiilor şi chipurilor.

Bibliografie: *Claes Oldenburg. Dessins, aquarelles, estampes*, catalog, Musée Nationale d'Art Moderne, Paris, 1977; A. Solway, T. Lawson (eds.), *Claes Oldenburg: Multiples in Retrospect 1964-1990*, New York, 1991; G. Celant (ed.), *Claes Oldenburg and Coosje van Bruggen*, Large-Scale Projects, Londra, 1995.

Olinescu, Marcel (n. Dorohoi, 1896 – m. Bucureşti, 1992). Grafician şi pictor român. Absolvent al Academiei de Arte Frumoase din Bucureşti. Participă la expoziţiile Grupului Grafic şi ale Salonului de Alb-Negru. Se remarcă îndeosebi în domeniul gravurii. Se arată atras de universul culturii populare româneşti, căreia îi consacră şi câteva contribuţii teoretice – *Mitologia românească*, 1944, cu ilustraţiile autorului, şi *Dicţionar mitologic românesc* (în manuscris). Gravurile sale oferă cazul unei înţelegeri personale a comunicării cu universul artei şi gândirii populare, evitând preluarea mecanică a motivelor. El vede în creaţia populară un teritoriu al invenţiei, al unei intense „stări imaginative", realizând o adevărată „frescă" a imaginaţiei populare. Montajul neaşteptat al motivelor nu se revendică de la modalităţile suprarealiste*, ci de la fabulosul folcloric, de la lumea basmului. În gravură, inciziile puternice, sigure animă suprafeţele, iscând formele lucrurilor şi personajelor ce fac parte din „scenariul mitic". Artistul comentează o veche mitologie, creându-i noi elemente cu vervă parodică, moralistă (*Păcală în ţara oamenilor fără cap*, *Cosânzeana la oamenii paralelipipedici*, *Poetul pe latifundiile sale*, *Balaurii şi arta*). Uneori imaginează vegetaţii stranii (*Floarea care plânge*, *Obiecte insolite*), o lume ambiguă (*Oameni-arbori*, *Peisaj antropomorf*). Ilustrează cu umor motive de mare circulaţie în basmul românesc (*Fecioara şi pasărea măiastră*,

Fecioara şi măştile, Balaurii etc.). Pe fondul iniţial alb sau negru evoluează inflorescenţa formelor fantastice, realizate cu un desen fin, traducând cu discreţie energiile interioare ale artistului.

Bibliografie: Simona Vărzaru, *Peisaje. Marcel Olinescu*, Bucureşti, 1983.

Olos, Mihai (n. Ariniş, Maramureş, 1940 – m. Amoltern, Baden-Württemberg, Germania, 2015). Pictor şi sculptor român. A studiat la Facultatea de Arte Plastice a Institutului Pedagogic din Cluj sub îndrumarea lui Coriolan Munteanu. Expoziţii de grup: Trienala de la Milano, 1968; Documenta din Kassel, 1977. La Documenta din 1977 a susţinut, în cadrul Universităţii Libere conduse de Beuys*, o serie de conferinţe-demonstraţii privind valorile plastice şi simbolice ale artei populare maramureşene. Între 1977 şi 1978 a predat la Institutul de Artă şi Comunicare Vizuală al Universităţii Justus Liebig din Giessen. În picturile şi sculpturile sale regăsim, trecute printr-un sever filtru analitic, elemente de cultură populară, îndeosebi cele ce conservă atitudinea creatorilor anonimi faţă de existenţă. „Ca şi meşterii din popor”, scria Petru Comarnescu, „Mihai Olos creează nu numai cu gândul la el însuşi, ci la lumea căreia îi aparţine şi de aceea are sorţi de a fi român şi universal totodată, de a fi tradiţional şi modern, cu o notă foarte personală de artist-intelectual, de meşter-poet”. Unul dintre motivele care îl preocupă este „fusul cu zdrangăne” (zurgălău) – un obiect din industria casnică ţărănească, cu o ingenioasă împletire între funcţionalitate şi sculpturalitate. Din modulele acestei piese el dezvoltă construcţii spaţiale originale. În

pictură, principiile constructiviste* se concretizează în analiza motivelor care se desfăşoară, prin repetiţie, pe întreaga suprafaţă a tabloului, animată astfel de elemente optice*. Personalitate complexă, de o rară mobilitate spirituală, Olos este şi autor de poezie, iniţiatorul unor happenings*: *Evenimentul Aur-Grâu* – la minele Herja, în subteranul minei, 1972; *Pământul*, Cuhea, 1973; *Comunicarea vizuală (Dedeochiul)*, Giessen, 1978; O *statuie umblă prin Europa: I. Întâlnirea cu Gaudí* (Barcelona); *II. Întâlnirea cu Beuys* (Düsseldorf), 1978. Este de asemenea autorul unei lucrări de artă monumentală cu program cinetic* (120 m^2) la cinematograful „Dacia” din Baia Mare. (Vezi fasciculul II, planşa 41)

Bibliografie: Alexandra Titu, „Mihai Olos”, în *13 pictori români contemporani*, Bucureşti, 1983.

Omčikus, Petar (n. Sušak, 1926). Pictor sârb. A studiat la Academia de Arte Frumoase din Belgrad (1945-1947) cu Ivan Tabaković. În 1947, împreună cu Mića Popović şi cu alţi cinci colegi, părăseşte Academia pentru a protesta împotriva impunerii forţate a realismului socialist. Grupul de studenţi disidenţi se pronunţă pentru o artă liberă, formând Grupul din Zadar. În 1951, revenit la Belgrad, participă la înfiinţarea grupului Jedanaestorica (Unsprezece). În 1952 se stabileşte la Paris. Expoziţii de grup: Salon de Mai, Paris, 1956; Salon de Mai, Zürich, 1960; „Réalités Nouvelles”, Drian Gallery, Londra, 1963; „Atelierul lui Monet”, Lille, 1963, 1988. Distincţii: Premiul Octombrie, Belgrad, 1972; Premiul Expoziţiei de desene, Rijeka, 1984, 1986. După ce resimte tentaţiile abstracţiei* şi informalului*, artistul recuperează aluziile figurative ce i se par

mai apte să-l exprime. Asupra materialului figurativ pe care îl aduce în compoziţie continuă însă să acţioneze mai vechile tendinţe informale, dispersând sau erodând formele ce citează realitatea vizibilă. Antrenată de puternice elanuri lăuntrice, culoarea se prezintă într-o stare plasmatică, în care plutesc fragmente figurative. Prestigiul noilor realisme* de la începutul anilor 1960 îl determină pe pictor să asigure coerenţa vizuală a unor obiecte, făcându-le eroul unic al imaginii. O astfel de influenţă şi poate nostalgii niciodată reprimate cu adevărat îl determină să adopte portretul. Apărute pe acest fond, sculpturile sale, figurative, poartă din interior forţe vitale primitive, iar la exterior un modelaj dramatic, dependent de un spirit expresionist*.

Bibliografie: René de Solier, *Peinture violente – Pierre Omcikous*, Paris, 1972; Ješa Denegri, René de Solier, Anne Tronche, Lazar Trifunović, *Petar Omčikus: Retrospektiva*, Belgrad, 1989; *Petar Omčikus*, monografie, Gallery of Serbian Academy of Sciences and Arts, Belgrad, 1998.

Oniţă, Iulia (n. Dorohoi, 1923 – m. Bucureşti, 1987). Sculptor român. Studiază arheologia şi bizantinologia (1941-1946) şi, în paralel, sculptura (cu Irimescu*) şi desenul (cu Ion Cosmovici) la Academia de Arte Frumoase din Iaşi. Frecventează de asemenea Academia de Arte Frumoase din Bucureşti, clasa Medrea*. În perioada 1958-1977 a predat sculptura la Institutul de Arte Plastice „N. Grigorescu" din Bucureşti. A realizat monumentele *Gărzile patriotice* (Drobeta-Turnu Severin); *23 August* (Oradea); *Minerii* (Baraolt); *Ecaterina Teodoroiu* (Târgu-Jiu); *Diaconul Coresi* (Târgovişte). Distincţii: Premiul pentru

sculptură al Uniunii Artiştilor Plastici din România, 1965; Premiul Academiei Române, 1979. Formele sculpturii pe care o face sunt destul de cunoscute, dar o modificare subtilă, un gest abia sesizabil anulează ceea ce pare tocit şi le acordă o notă de prospeţime. Un modelaj fin, elegant în fluiditatea sa, sensibilizează formele şi creează mici surprize dincolo de propunerile vizuale imediate. Păstrarea, la acest nivel, a corespondenţei cu un ansamblu real dat îi permite să se mişte degajat mai ales în portret, un gen atât de dificil şi controversat. Portretul în înţelegerea sa este solemn, fără să renunţe la amănuntul fizionomic. Ecoul vag al sculpturii egiptene vine din voinţa de a izola o expresie, o dominantă a individualităţii.

Bibliografie: Maria Dumitrescu, *Iulia Oniţă*, Bucureşti, 1967.

Ono, Yoko (n. Tokyo, 1933). Artistă japoneză. A studiat la Gakushuin University, Sarah Lawrence College, Harvard University. A participat la expoziţiile: „Nouveaux aspects de 1'École de Nice”, Lyon, 1968; „Sigma”, Bordeaux, 1969; „Hors langages”, Nisa, 1973; „Art Contre Idéologie”, Paris, 1974; „Nouveaux langages”, Limoges, 1978; „Objectif, Positif, Negatif”, Nisa, 1980; Bienala de la Vila Nova da Cerveira, 1980, 1982; „L'Ecriture dans la peinture”, Arroya, 1984; „Trans-Figurations”, Corbeil-Esconnes, 1988; „Naturbulences”, Nisa, 1989; „Cosmos”, Nîmes, 1989; „Au Diable”, Nisa, 1990. Din 1962 a colaborat cu grupul Fluxus* în organizarea de expoziţii, performance* etc. Din 1969 a fost căsătorită cu John Lennon. Se produce în opera sa un permanent efort de captare a realului, înţeles în ceea ce are palpabil, oferit direct simţurilor. În discurs se inserează nu o dată elemente literale, care amplifică sistemul de referinţă. Poetica aceasta a vizibilului se află în imediată comunicare cu

direcţii ale artei timpului său, interesate de regăsirea unui drum spre concret.

Bibliografie: *Yoko Ono. Have You Seen the Horizon Lately?*, catalog, Museum für Moderne Kunst, Frankfurt, 1994.

Onosato, Toshinobu (n. Nagano, 1912 – m. Kiryu, Gunma, 1986). Pictor japonez. În 1935 formează grupul de avangardă Kokushokuten (Expoziţia Neagră). Studiază la Universitatea Nihon din Tokyo (1930-1931). În perioada 1931-1933 frecventează atelierul lui Tsuda Seifū. Participă la expoziţiile: „Abstracţie şi fantezie”, New York, 1954; Expoziţia Mondială din Tokyo, 1955; Bienala de la Tokyo, 1963, 1965; Expoziţia Internaţională Guggenheim, 1964; Bienala de la Veneţia, 1964, 1966. Distins cu Marele Premiu la Bienala de la Tokyo, 1963. După un început în care resimte ecouri din expresionismul* european, se îndreaptă spre compoziţia abstractă*. La mijlocul deceniului al şaselea se consacră unor exerciţii de organizare geometrică a formelor şi culorilor. Elementul principal al imaginii devine cercul, în jurul căruia se grupează o întreagă reţea de pătrate şi dreptunghiuri de diferite dimensiuni şi nuanţe, aflate într-un inedit joc al tendinţelor spre mişcare şi spre stabilitate. Operaţiunea de refacere a echilibrului în compoziţie îl face pe pictor să declare: „A picta cercuri pe aceeaşi suprafaţă, zi după zi, îmi arată cum mă pot schimba eu însumi de la o zi la alta”.

Bibliografie: Shuzo Takiguchi, *Toshinobu Onosato*, Tokyo, 1963.

Op-art (de la optic, ocular, vizual). Direcţie în arta modernă care face din percepţie, din condiţia vizuală a operei un

principiu de formare şi existenţă a creaţiei. Înglobată adeseori în kinetic art (vezi *Cinetism*), op-art îşi are rădăcinile în preocupările futurismului* şi constructivismului* de redare a mişcării, ca şi în cercetările percepţiei întreprinse de Mondrian* sau de diferiţi artişti de la Bauhaus*. Aşa cum se prezintă în ultima vreme, ca mişcare distinctă, op-art s-a constituit, la sfârşitul anilor 1950, ca reacţie împotriva diferitelor curente de artă informală* (vezi şi *Action painting, Artă abstractă, Taşism*). Una dintre primele manifestări ce anunţă noua mişcare şi consacră pe câţiva dintre cei mai de seamă reprezentanţi ai op-art – în primul rând Vasarely* şi Soto – este expoziţia din 1955, deschisă la Galeria Denise René din Paris; în *Manifestul galben* al acestei expoziţii se foloseşte termenul *plastic-cinetism*, care în curând va fi înlocuit de *optical* şi, mai scurt, de *op*. Importante în evoluţia op-art sunt expoziţiile „Noua tendinţă”, deschisă în 1964 la Paris şi Zagreb de Grupul de Cercetări în Arta Vizuală (vezi *GRAV*) şi The Responsive Eye (Ochiul sensibil), organizată în 1965 la Muzeul de Artă Modernă din New York de William G. Seitz. Op-art se defineşte tot mai precis ca un mod de acţiune al ambianţei (prin expresia creaţiei) asupra ochiului şi sensibilităţii umane. În atmosfera încărcată a aşezărilor moderne, lucrările artiştilor op provoacă un şoc vizual – procedeu exploatat de afiş, în general de modalităţile publicităţii prin imagine –, care reţine atenţia privitorului şi face posibilă transmiterea mesajului conţinut în structura respectivei opere. „Optical art sau optical-kinetic art”, scrie în acest sens Cyril Barrett în cartea sa *O introducere în optical art*, „se adresează sensibilităţii noastre imediate şi ne invită să participăm la elaborarea operei, la toate nivelurile, fiziologic, perceptual, intelectual, social”. Cu un astfel de statut, arta optică

este una dintre cele mai active prezenţe în spaţiul public, extinzându-şi aria de funcţionare în domeniul artelor decorative, adresate deopotrivă exteriorului şi interiorului. Alături de Vasarely şi Soto, printre cei mai de seamă artişti ai mişcării op-art se mai pot menţiona englezii Bridget Riley*, Jeffrey Steele, Peter Sedglei, americanii Richard Anuszkiewicz* şi Reginald Neal, venezuelenii Le Parc, Martha Boto, Carlos Cruz-Diez, brazilianul Almir Mavignier, francezul Morellet*, spaniolul Duarte*, germanii Gerstner* şi Ludwig Wilding ş.a.

Bibliografie: J.A.M. Hove, *On Eye Movement*, Cambridge, 1964; Ronald Carraher, Jacqueline Thurston, *Optical Illusions and the Visual Arts*, Londra, 1966; Peter Selz, *Directions in Kinetic Sculpture*, Berkeley, 1966; Michael Compton, *Optical and Kinetic Art*, Londra, 1967; Frank Popper, *L'Art cinétique*, Paris, 1967; Cyril Barrett, *An Introduction to Optical Art*, Londra, 1971; K. Türr, *Op Art. Stil, Ornament oder Experiment?*, Berlin, 1986.

Oppenheim, Dennis (n. Electric City, Washington, 1938 – m. New York, 2011). Artist american. Debutează ca sculptor, utilizând experienţele în domeniul artei conceptuale* şi mai ales cele din land-art*. În lucrarea *Parallel Stress* din 1970 foloseşte o movilă de pământ în care aplică o adâncitură destinată să reprezinte corpul uman. Din acest moment, toate elementele plastice sunt puse în imediată legătură cu fiinţa artistului, care exprimă în modul cel mai direct întreaga gamă de stări existenţiale care îl interesează în primul rând. De aici sintagma body-art* ce defineşte creaţia sa din această perioadă. De altfel, artistul se exprimă în toate cazurile pe sine, apelând la resursele ce i le oferă propriul corp, cum se întâmplă în

manifestările pe care le organizează împreună cu Vito Acconci şi Terry Fox în Reese Paley Gallery din New York, în 1971. Montează diverse performances*, încredinţând rolurile care îl interesează unor actanţi-păpuşi, cum se întâmplă, de pildă, în *Theme for a Major Hit.*

Bibliografie: T. McEvilley, A. Heiss (eds.), *Dennis Oppenheim: Selected Works 1967-1990*, Harry N. Abrams Inc. and Institute for Contemporary Art, New York, 1991; Germano Celant, *Dennis Oppenheim (Venezia contemporaneo)*, Milano, 1997.

Oravitzan, Silviu (n. Ciclova Montană, Caraş-Severin, 1941). Pictor român. A absolvit în 1963 Institutul Pedagogic Bucureşti. A expus la: Rithymna, Creta, 1981; Aachen, 1981, 1986; Galeria Pro Arte, Lugoj, 1982; Galerie Berthe, Paris, 1983; Galerie Claudia Strasser, München, 1983; Bienala de la Valparaíso, 1983; Fundation Peer Matson, Vernanese, Suedia, 1984; Sala Dalles, Bucureşti, 1985; Galerie Die Treidler, Frankenthal, 1989; Galerie Sculptures, Paris, 1989, 1996; Galerie Schoen, Berlin, 1991; Galerie Farben Gold, Berlin, 1992; Künstlerhaus, Meisenheim, 1992; Muzeul de Artă, Timişoara, 1994; Galerie de Luxembourg, 1997. Influenţat după 1980 de cercetările constructiviste* asupra formei transpuse în plan, conferă un nou conţinut acestor exerciţii de disciplinare a unei materii fastuoase prin rigoarea intersecţiilor rectangulare, prin manifestarea explicită a unei perspective religioase acordate imaginii. Căutările sale se consumă în aceeaşi zonă a semnelor minimale, dar valorizate simbolic – crucea, punctul ca centru al lumii. Uneori semnele sunt izolate, alteori integrate unor repetiţii infinite. Materia

dobândeşte şi ea o semnificaţie simbolică, citând frecvent fondul de aur al icoanei. (Vezi fasciculul II, planşa 44)

Bibliografie: Paul Barbă-Neagră, Marcel Tolcea, *Oravitzan*, New York, Timişoara, 1999.

Orfism. Orientare artistică apărută la începutul anilor 1920, ce-şi propune muzicalizarea tonurilor, a volumelor. Plecând de la numele lui Orfeu, legendarul fondator al poeziei şi misterelor orfice, termenul a fost utilizat în 1912 de Apollinaire pentru a defini arta lui Robert Delaunay* şi a Soniei Delaunay*, care în anii 1910-1913 opuneau rigidităţii geometrice a cubismului* un mod armonios de compoziţie, unde culorile echivalează funcţiile sunetelor muzicale. Aşa cum Rimbaud voia să acorde fiecărei litere din poemele sale o încărcătură simbolică, pictorii adepţi ai orfismului stabilesc o legătură directă între proprietăţile fizice ale culorilor şi ecoul pe care îl trezesc în privitorul tabloului. Orfismul se afirmă public în cadrul Salonului Independenţilor de la Paris, în 1913, pentru a cunoaşte mai târziu, în 1965, actualizarea şi consacrarea deplină, cu prilejul expoziţiei „The Responsive Eye”, deschisă la Museum of Modern Art din New York. În epocă, pentru a defini programul orfismului se mai foloseşte termenul „simultaneism” (Cendrars publica prima „carte simultaneista” în 1913) sau „sincronism” (cum îşi considerau opera americanii Russel şi MacDonald-Wright), tocmai pentru a marca lectura imaginii ca pe o compoziţie muzicală. Pentru importanţa acordată valorilor vizuale ale diferitelor culori, orfismul se află la baza căutărilor artei optice (vezi *Op-art*). (Vezi fasciculul II, planşa 15)

Bibliografie: V. Spate, *Orphism: The Evolution of Non-Figurative Painting in Paris 1910-1914*, Oxford, 1979.

Oroian, Ştefan (n. Bătania, Ungaria, 1947). Pictor român din Ungaria. Se formează sub îndrumarea lui László Winkler, la Seghedin, şi a lui János Fajó, la Budapesta. Profesor de artă la Liceul „N. Bălcescu” din Jula. În 1903 fondează Editura Noi. Într-un imperios flux de imagini – care mizează pe convenţiile bidimensionalităţii şi pe discursul cromatic, în pictură, sau pe expresia concretă a volumului, în sculptură –, artistul pare să urmeze, la nivel strict formal, tendinţele raţionaliste, regăsite într-o direcţie a artei abstracte*, în elementarismul şi neoplasticismul mişcării De Stijl, în programul constructivismului* şi al funcţionalismului (vezi *International Style*), dar face dovada, de fiecare dată, a unei implicări afective ce îi personalizează discursul. Manifestându-şi ataşamentul pentru expresia pură, eliberată de orice ambiţie a reprezentării, el „crede în ordinea raţională şi structura geometrică din interiorul realităţii”, după cum scrie Horia Medeleanu. Opuse în egală măsură haosului originar şi uscăciunii convenţionale, forma pe care o cultivă se lasă invadată de sensibilitatea sa, de umbrele experienţei, de „mitologia sa particulară” (András Szilágyi). Masele de culoare şi volumele (de regulă, lemn) evoluează în cadre bine delimitate, „corectate” în permanenţă de acţiunea subiectivă.

Bibliografie: „Oroian”, *Arca*, Arad, 4-5-6, 1996; *Oroian*, catalog, Jula, 2000.

Orozco, José Clemente (n. Zapotlán, Jalisco, 1883 – m. Ciudad de México, 1949). Pictor mexican. Studiază matematica la Universitatea Naţională şi, la seral, arhitectura la Academia San Carlos din Mexico (1900-1904). Între 1904 şi 1905 urmează cursuri de agricultură şi frecventează atelierul gravorului José Guadalupe Posada. În 1908 începe să picteze şi se decide să urmeze cursurile Academiei de Arte Frumoase din Ciudad de México (1908-1914). În 1914, în timpul războiului civil, face împreună cu Carlos Herrera lucrări cu caracter propagandistic. Curând după întoarcerea din California (1917-1919) se consacră frescei, devenind, alături de Siqueiros* şi Rivera*, unul dintre principalii reprezentanţi ai picturii murale moderne în Mexic. În perioada 1927-1937 lucrează în SUA. Deschide o expoziţie personală la New York (1928) şi participă la expoziţia „Arta mexicană în secolul XX”, Muzeul de Artă Modernă din acelaşi oraş (1941). Opera lui cuprinde lucrări ce împodobesc edificii publice ca Escuela Nacional Preparatoria (1923-1927), Casa de Los Azulejos (1925), Colegiul Pomona, California (1930), Noua Şcoală pentru Cercetări Sociale, New York (1931), Colegiul Darmouth, Hanover (1932-1934), Palatul Artelor Frumoase, Ciudad de México (1934), Palatul Guvernatorului, Orfelinatul şi Universitatea din Guadalajara (1936-1940), Curtea Superioară de Justiţie, Ciudad de México (1941), Capela Spitalului Iezuit din Ciudad de México (1942-1944), Şcoala Normală de Maiştri, Ciudad de México (1948). Pictorul creează cu încredinţarea că prin opera sa participă la transformarea revoluţionară a societăţii. Este adeptul unei arte militante, direct implicată în mersul evenimentelor sociale. De la fresce ca *Maternitatea*, *Distrugerea vechii ordini*, *Neveste de lucrători*, *Întoarcerea de pe câmpul de luptă*, aflate la Preparatoria, artistul trece la evocări

ale dramei poporului aztec, făuritor al unei mari civilizaţii distruse, în cea mai mare parte, de cuceritorii spanioli (ansamblul „Cucerirea” de la Dartmouth). Patetic, îmbinând nostalgia cu revolta, Orozco realizează memorabile pagini din epopeea naţională mexicană.

Bibliografie: J.C. Orozco, *Autobiografía*, Ciudad de México, 1945; O. Paz, *La pintura mural de la Revolución mexicana*, Ciudad de México, 1960.

Ostojić, Tanja (n. Užice, Serbia, 1972). Artist intermedia şi perfomer sârb. Studiază sculptura la Facultatea de Arte Frumoase din Belgrad (1990-1995), unde îşi susţine şi masteratul (1995-1998). Specializare la École des Beux-Arts din Nantes (1998-1999). Predă la Universitatea de Artă din Berlin. Expoziţii personale: „Venice Diary”, Muzeul de Artă Contemporană, Zagreb, 2002; „Strategies of Success/Curator Series”, La Box, Bourges, Franţa, 2003; „Integratiob Project Office/Divorce Party”, Gallery 35, Berlin, 2005; „Geobodies: A Question of Boundaries”, cu Ursula Biemann, Kniznik Gallery, Bendeis University, Boston, 2005-2006; „Untitled/After Courbet”, Stadtpark, Graz, 2006; Expoziţie retrospectivă, Ljubljana, Slovenia, 2012. Expoziţii de grup: „Plateau Humankind”, Bienala de la Veneţia, 2001; „In Search of Balkania”, Neue Galerie, Graz, 2002; „Visa”, IFA Galerie, Bonn, Stuttgart, 2003; „Privatisirungen (Post Communism Condition)”, Kunst Werke, Berlin, 2004; „Sexy Mythos”, Galerie de Hochschule, Leipzig, 2006; „Global Feminisms”, Brooklyn Museum, 2007. Interesată în mod deosebit de formele concrete, artista găseşte în fotografie, imagine video* şi performance* posibilitatea de a recunoaşte şi comenta resursele universului vizibil. Realismul,

atât de drag lui Courbet (pe care îl omagiază în lucrarea „Untitled/After Courbet, L'origine du monde"), este practicat cu umor, din perspectiva unei individualităţi marcate de feminism şi de „aroganţa UE", provenind din estul european, o regiune marcată de ruinele imperiului turc şi de avansul regimului comunist. În galerii de artă, în spaţii publice susţine un neîntrerupt ritual de identificare ca om şi ca artist, într-o lume care, la rândul său, îşi caută propria identitate.

Bibliografie: Tanja Ostojić, *Strategies of Success. Curator Series*, Bourges, Belgrad, 2004; *Integration Impossible? The Politics of Migration in the Artwork of Tanja Ostojić*, Berlin, 2009.

Oudot, Roland (n. Paris, 1897 – m. Paris, 1981). Pictor francez. Studiază la Şcoala Naţională de Arte Decorative între anii 1911 şi 1919, cu întreruperi, timp în care execută decoruri şi costume pentru spectacolele lui Bakst*. După manifestări care îi fac remarcată creaţia picturală (expoziţii la Institutul Carnegie Pittsburgh şi Bienala de la Veneţia, 1935), în 1937 face schiţe pentru decorarea Palatului Chaillot din Paris (unde se află în prezent Muzeul Omului) şi apoi, în 1945, ilustraţii la *Sodoma şi Gomora* de Jean Giraudoux. Pictorul se defineşte prin accentul pus pe compoziţia clară, neoclasicistă, cu personaje (şi obiecte) clar desenate, animate însă de un suflu, de un patos în care recunoaştem o filiaţie romantică. Realul observat şi înregistrat în imagini este scăldat într-o lumină vie, ce dă o cheie metafizică (vezi *Pittura metafisica*) ansamblului (*Peisaj normand*, 1960; *Veneţia*, 1961 etc.). Remarcabil este ciclul de portrete alegorice (*Judith*, *Seara*, *Toamna*, *Sibila*, din preajma anului 1960), ca şi seria „Arlésienne" din anii 1955-1960. Spiritul parizian îl face să adere în 1935 la retrospectiva Şcolii din Paris

(vezi *École de Paris*), dar artistul hotărăşte să fie prezent, depăşind o anumită înţelegere îngustă a realismului postimpresionismului francez, şi la o manifestare ca „Pictorii realităţii poetice” de la Tour-de-Peilz, Elveţia (1957). A conceput tapiserii inedite, cu viziune picturală (cum ar fi compoziţia *Aerul*), realizate la Atelierele Aubusson, pentru sala de consiliu a sindicatelor din industria siderurgică franceză (1958).

Bibliografie: Claude Roger-Marx, *Roland Oudot*, Geneva, 1952; Daniel Vouga, *Roland Oudot*, Paris, 1961.

P

Paalen, Wolfgang (n. Viena, 1905 – m. Taxco, Mexic, 1959). Pictor austriac activ în Mexic. Se formează în şcoli de artă din Germania şi Italia, stabilindu-se în 1929 în Franţa, apoi, în 1939, în Mexic. Aderă la gruparea Abstraction-Création*, fiind preocupat în această perioadă (1931-1935) de aspectele geometrice, strict raţionale, ale elaborării operei plastice. Curând se apropie de André Breton şi pictează în stil suprarealist* pânze cu o imagine bogată. În Mexic organizează „Expoziţia Realismului” (1940), după care se îndepărtează de suprarealism. Redactează revista *Dyn* (1942-1944). În ultima perioadă dă frâu liber sensibilităţii sale, în tablouri în care îşi exprimă direct zbuciumul lăuntric, folosind mai mult posibilităţile tuşelor, liniilor şi suprafeţelor de culoare decât pe cele ale motivelor furnizate de lumea visului şi improvizaţiei suprarealiste. Pentru a introduce accente realiste, întunecate, de o anumită gravitate, inventează *fumajul* – procedeu tehnic de înnegrire a unor porţiuni din pelicula colorată a tabloului cu ajutorul unei flăcări (lumânare, lampă etc.).

Bibliografie: Wolfgang Paalen, *Form and Sense*, New York, 1945; José Pierre, *Domaine de Paalen*, Paris, 1980; L. Morales,

Wolfgang Paalen: Introductor de la pintura surrealista en México, Mexico City, 1984.

Pacea, Ion (n. Horopani, Salonic, 1924 – m. Bucureşti, 1999). Pictor român. A studiat la Academia Liberă Guguianu şi, în paralel (1946-1951), la Institutul de Arte Plastice „N. Grigorescu" din Bucureşti, sub îndrumarea lui Ressu*, Steriadi* şi Ciucurencu*. În 1963 a beneficiat de o bursă la Academia din Perugia. A participat la: Bienala de la Veneţia, 1964; Bienala de la São Paulo, 1969; Festivalul din Edinburgh, 1971; Trienala de artă de la Sofia, 1975. Distincţii: Premiul Ion Andreescu al Academiei Române, 1963; Premiul pentru pictură al Uniunii Artiştilor Plastici din România, 1965; Marele Premiu al UAP, 1967. În lucrările sale realizate în ulei şi guaşă s-a produs treptat o concentrare a mijloacelor de expresie, o economie a gesturilor care traduc o filtrare mai severă a impulsurilor atât de imperioase ale unei percepţii sensibile la bogăţia ritmurilor naturale. Domeniul său de maxim interes este natura statică, în special cea cu flori. Fie că pictează obiecte sau flori, elanul său vital se concretizează printr-o savoare şi plinătate a culorii. Este un flux cromatic care nu se supune unor legi ale armoniei, ci unor principii afective pe care artistul are forţa să le impună cu sinceritate, într-o operă devenită, tocmai din această cauză, interesantă. Unele dintre compoziţiile din ultimul timp – naturi statice, peisaje etc. – vădesc o tentaţie a decorativului, aflat, aparent, la distanţă de fondul expresiv al operei, dar integrat de fapt într-un mod mai subtil concepţiei acestuia.

Bibliografie: Henri Catargi, *Ion Pacea*, Bucureşti, 1965; Dan Grigorescu, *Ion Pacea*, Bucureşti, 1976.

Paciurea, Dimitrie (n. Bucureşti, 1873 – m. Bucureşti, 1932). Sculptor român. După ce frecventează Şcoala de Arte şi Meserii din Bucureşti (1890-1894), studiază sculptura la Paris (1896-1900). Participă la manifestările organizate de Tinerimea Artistică*. În 1919 se află printre membrii fondatori ai Societăţii Arta Română*. A participat la Bienala de la Veneţia, 1924. Profesor de sculptură la Academia de Muzică şi Artă Dramatică (din 1903) şi la Şcoala de Arte Frumoase din Bucureşti (din 1909). Numit custode la Muzeul Aman (1909), foloseşte ca atelier una dintre anexele clădirii (unde vor lucra apoi, de-a lungul anilor, mai mulţi artişti deţinători ai bursei Paciurea, instituită în anul morţii sculptorului). Climatul sfârşitului de secol, când îşi termină studiile la Paris, era departe de a fi suficient de limpezit ca să-i permită tânărului sculptor o raportare – fie şi polemică – la tendinţele artistice ale epocii. El recepţionează, evident, o serie de ecouri – şi am numi în acest sens tentaţia compoziţiei simboliste, modelajul fin, sensibil, al sculpturii impresioniste*, jocul decorativ al curbelor şi contracurbelor caracteristice stilului 1900 (vezi *Art Nouveau*) –, dar acest lucru se întâmplă nu ca un fenomen de contaminare, ci ca un mod de a-şi pune în lumină, într-un context prielnic, propria structură afectivă şi spirituală. Ceea ce apărea de asemenea foarte clar încă de la primele sale lucrări era orientarea decisă spre o creaţie în care tradiţii îndepărtate şi experienţe apropiate coexistau, dând originalitate şi distincţie „momentului Paciurea” din sculptura românească. Aluziile la patrimoniul bizantin sau al Renaşterii (*Gigantul*, 1905-1907, conceput pentru a străjui în dublă înfăţişare „Grota fermecată”, ulterior demolată, de pe Câmpia Filaretului – azi Parcul Libertăţii din Bucureşti; *Christ încoronat cu spini*, 1907; *Madona*

Stolojan, 1912) se produc în desfăşurarea unui discurs plastic ce vizează realităţile epocii, zguduite în curând de dramele războiului (*Zeul războiului*, 1916; *Durere*, *Răstignita*, 1917). Cu o forţă imaginativă alimentată de imemorabile viziuni mitice, începe să amplifice sensurile realului prin montaje neaşteptate, cu program simbolic, sau prin inventarea unor fiinţe fantastice. De la *Omul primitiv* (1906-1907) şi *Sfinxul* (1913), trece curând la seria de „Himere”. Cu *Himera văzduhului*, *Himera pământului*, *Himera apei*, *Himera nopţii* etc., el urmează fără influenţe o direcţie suprarealistă* care ar fi îmbogăţit această mişcare artistică dacă opera sculptorului ar fi circulat mai mult în epocă şi s-ar fi bucurat de un program critic adecvat. Dintre lucrările care se referă la această parte a creaţiei sale, doar *Sfinxul* şi o *Himeră* au fost prezentate în expoziţii internaţionale (la Veneţia, în 1924). Paciurea a realizat şi un mare număr de portrete, în care controlează cu aceeaşi autoritate elementele reprezentării. (Vezi fasciculul I, planşa 39)

Bibliografie: Ion Frunzetti, *Paciurea* (cu un catalog şi un tabel cronologic de Petre Oprea), Bucureşti, 1971.

Pagès, Bernard (n. Cahors, 1940). Sculptor francez. Studiază la L’Atelier d’Art Sacré din Paris sub îndrumarea autorului de fresce Edmée Larnaudie şi a sculptorului Delamarre. Din 1965 lucrează frecvent în sudul Franţei, unde, împreună cu alţi artişti, între care Daniel Dezeuze şi Claude Viallat, organizează expoziţiile în aer liber *Rencontres de Coaraze*. Amintirea unei vizite în atelierul lui Brâncuşi* (reconstituit la Centre Georges Pompidou din Paris) este hotărâtoare pentru Pagès, care va crea o serie de coloane şi instalaţii* ale căror componente poartă

semnificaţii venind din lumea ancestrală. Cărămizi, betoane, bucăţi de piatră, de lemn sau de metal sunt dispuse în aranjamente şi asamblaje (vezi *Colaj*), după un principiu constructiv propriu, care pune accent pe puterea de sugestie a materialităţii pure. Coloritului natural i se adaugă uneori cel artificial, care sporeşte încărcătura afectivă a lucrării. Astfel de montaje, cuprinzând variate aluzii la ambianţa cotidiană, dobândesc o structură anecdotică, marcată de un spirit critic şi ironic.

Bibliografie: *Bernard Pagès*, catalog, Centre Georges Pompidou, Paris, 1982; Bruno Duborgel, *Bernard Pagès*, Paris, 1991.

Paik, Nam June (n. Seul, 1932 – m. Miami, Florida, 2006). Artist coreean. Studiază la Universitatea din Tokyo, urmând cursuri de estetică, istoria artei şi muzică (1952-1956). Din 1956 îşi continuă studiile la Universitatea din München şi la Conservatorul din Freiburg. În 1958 participă la Summer Course for New Music din Darmstadt. În 1961 face cunoştinţă cu Maciunas* şi grupul Fluxus*, iar în 1964 îl întâlneşte pe Vostell*, cu care colaborează la lansarea mişcării Dé-collage*. Din 1961 este preocupat de arta video*. După o scurtă şedere în Tokyo (1963-1964) se mută în SUA, unde îl regăseşte pe Maciunas şi se apropie de Charlotte Moorman. Prezintă primele video performances* la Café Au Go, iar mai apoi, în 1970, lucrează la Video Commune pentru WGBH. Ia parte la manifestările Fluxus, din care multe sunt organizate împreună cu Yoko Ono*. Organizează expoziţii de artă electronică (vezi *Computer art*), filme, concerte video etc. Captarea realului care îl apropie de Cage* şi de Fluxus îl conduce spre experimentarea noilor

media, în primul rând cele legate de suportul electronic. Imaginea TV se înscrie cu autoritate printre realităţile imediate ale lumii contemporane. Este o şansă pentru artist de a interveni în acest mediu extrem de sensibil şi deschis unei largi comunicări. În imagini pline de poezie (*Fluturi*, 1986 etc.), artistul surprinde complexa imagistică a unei actualităţi marcate de inovaţia tehnică, cum se întâmplă în *Electronic Superhighway*, 1995.

Bibliografie: K. Bussmann, F. Matzner (eds.), *Nam June Paik. Eine Database*, Stuttgart, 1993; E. Esser (ed.), *Nam June Paik + Charlotte Moorman*, Roma, Köln, 1997.

Palermo, Blinky (n. Leipzig, 1943 – m. Malé, Maldive, 1977). Pictor german. Studiază la Academia de Artă din Düsseldorf (1962-1967) cu Bruno Goller şi Beuys*. Participă la expoziţiile: „Prospect 68”, Düsseldorf, 1968; „Intermedia 69”, Heidelberg, 1969; „Strategia de a face artă”, Edinburgh, 1970; Bienala de la Paris, 1971; Documenta din Kassel, 1972. Artistul consideră că opera de artă trebuie să însemne intervenţie în ambianţă, dar mijloacele la care apelează aparţin mai curând imaginii-obiect-de-contemplaţie decât unor programe acuzat intervenţioniste, cum se întâmplă în happening*, land-art*, environments*, body-art* etc. Cu alte cuvinte, el îşi încredinţează mesajul unei compoziţii pe care o aşază în sala de expoziţie sau în spaţiul public. Formele pictate sunt de regulă abstracte* şi semnalizează clar şi eficient prezenţa activă a actului creator. Capacitatea lor de a face efectivă intervenţia autorului este la fel de mare când sunt evident dinamice, precum şi în cazul închiderii culorilor în suprafeţe statice. De primă importanţă

într-o astfel de viziune este un anume sentiment vital ce-şi găseşte proiecţia pe diferitele ecrane ale ambianţei.

Bibliografie: *Blinky Palermo*, catalog, Centre Georges Pompidou, Paris, 1985; T. Moeller (ed.), *Palermo. Bilder und Objekte, Zeichnungen*, 2 vol., Stuttgart, 1995.

Pallady, Theodor (n. Iaşi, 1871 – m. Bucureşti, 1956). Pictor român. Studiază mai întâi la Politehnica din Dresda (1887-1889), luând în particular lecţii de desen şi pictură de la Erwin Oehme, care, intuindu-i înzestrarea artistică, îl sfătuieşte să plece la Paris. În capitala Franţei lucrează în atelierul lui Jean Arman (1889-1891), intrând apoi la Şcoala de Arte Frumoase. În 1902 trece în atelierul lui Gustave Moreau, unde îi va avea colegi, printre alţii, pe Matisse*, Rouault*, Manguin*, Camoin*, Jean Puy*. După moartea lui Moreau (1897) lucrează în atelierele lui Aimé Morot şi Fernand Cormont, frecventând în acelaşi timp clasa lui Puvis de Chavannes. În 1904 se întoarce în ţară, dar menţine totodată legătura cu Parisul, unde deschide mai multe expoziţii personale, până în anul 1940. Expune la Bienala de la Veneţia în anii 1924, 1940, 1942. Cu o formaţie complexă – rigoarea şcolii germane, simbolismul* promovat de Moreau, experienţele Art Nouveau* şi ale colegilor săi, care vor pune bazele fovismului* –, îşi găseşte curând un drum propriu. Prietenia sa cu Matisse, legăturile cu spiritul artei franceze, mai exact, cu spiritul a ceea ce se va numi École de Paris*, îl menţin într-o fecundă situare în real care face mai evidentă orientarea sa structurală spre compoziţia clasică, spre ceea ce este durabil, cu adevărat important sub învelişul aparenţelor. Cuvintele sale: „Nu sunt modern, sunt din toate timpurile” luminează o creaţie

atât de implicată în actualitate, dar sustrasă totodată oricărei referinţe incidentale şi înguste. Prin cromatică şi perspectivă asigură unitatea şi continuitatea imaginii, menţinând materialul reprezentat în convenţia bidimensionalităţii. E o creaţie proiectată pe un fond al permanenţei, pictorul fiind în esenţă un spirit clasic, fascinat de ordine, de echilibru, de principii raţionale. Marea sa sensibilitate este dublată de o supremă asceză a spiritului, într-o unitate care îl distinge de lirismul postimpresionist, în special de explozia de afectivitate a reprezentanţilor curentului fovist, printre care se număra Matisse. Depăşeşte cotidianul – atât de acut la un Bonnard* sau Marquet*, în general la artiştii din École de Paris – pentru o meditaţie de largă deschidere filosofică, în care apelul la clasicitate este evident. Recunoaştem în această tensiune spiritul – geometrizat în cea mai mare măsură – al artei populare româneşti. E vizibilă în acelaşi timp o semnificativă sinteză între spiritul popular, tradiţiile bizantine şi cultul antropocentrist. Prospeţimea, luminozitatea adeseori exuberantă a tonurilor în pictură, ca şi accentele grafice, în desene, sunt supuse unei compoziţii cu legi severe.

Bibliografie: Theodor Pallady, *Jurnal*, Bucureşti, 1967; Raoul Şorban, *Theodor Pallady*, Bucureşti, 1975.

Pamukciev, Stanislav (n. Sofia, 1953). Pictor bulgar. A absolvit Academia de Arte Frumoase din Sofia. Participă la: Festivalul de la Cagnes-sur-Mer, 1984; Colecţia Peter Ludwig, Aachen, 1984; Festivalul Internaţional, Moscova, 1985; „Interart”, Varşovia, 1988; „Lineart”, Gent, Belgia, 1993, 1994, 1995; „Miart”, Milano, 1994; „Art Jonction”, Cannes, 1994, 1995; „Art-Fest”, Stockholm,

1995; Trienala de la Sofia, 1996; „Art-Fest”, Strasbourg, 1996. Distincţii: Premiul oraşului Veliko Tărnovo, 1984; Grand Prix, Trienala de la Sofia, 1996. Un dramatism profund face să irupă la suprafaţa tabloului mase de culoare agitate, sumbre. În această magmă tensionată evocând haosul, indeterminările iniţiale se ivesc timid, copleşite de fluxul pastei-materie în mişcare, vagi principii ordonatoare, siluete umane, anunţând o altă stare cosmică. Angajat dramatic în căutarea identităţii şi stabilităţii printre atâtea tentaţii informale* şi elanuri expresioniste*, pictorul elaborează „geneze”, „metamorfoze”, „lumini”, „spaţii celeste” etc. – tot atâtea stări conceptuale* care să-i exprime neliniştile.

Bibliografie: Stanislav Pamukciev, *Stanislav Pamukciev*, Sofia, 1991.

Panayiotis, Tetsis (n. Hydra, 1925). Pictor şi grafician grec. După ce termină Şcoala Superioară de Arte Frumoase din Atena, studiază câţiva ani la Paris. În 1949 ia parte la înfiinţarea grupului artistic Armos (Întâlnirea), destinat să contribuie la dezvoltarea unor forme de artă novatoare în Grecia. Lucrările realizate în ulei, acuarelă sau tuş vădesc o predispoziţie pentru peisajul liric, invadat de o lumină generoasă în care petele de culoare sunt degajate, spontane, în deplin acord cu temperamentul eruptiv al artistului. Punctul de plecare al unui tablou îl constituie adesea vestigiile vechii culturi greceşti, monumentele ce continuă să reziste degradării în timp; astfel de motive nu fac însă obiectul unor reconstituiri documentare, ci sunt integrate în compoziţii cu o notă afectivă, ce oferă premisa unor infinite ipostaze ale discursului liric.

Pandele, Rodica (n. Bucureşti, 1924 – m. Bucureşti, 2009). Pictor român. A absolvit în 1948 Institutul de Arte Plastice „N. Grigorescu” din Bucureşti, unde a studiat cu Ressu*, Dărăscu* şi Simion Iuca. Îşi prezintă lucrările, începând cu 1960, în Bucureşti, la Galeria Simeza, precum şi la Muzeul Colecţiilor, 1994, Palatul Parlamentului, 1997, Muzeul Literaturii Române, 1998. Masele de culoare aflate într-o permanentă mişcare sunt sensibile la frământările ce au loc în orizontul profund al artistei. Descoperim o întreagă lume care, scoasă în incidenţa clipei, îşi dezvăluie tainele. În spaţiul compoziţiilor se întâlnesc aluzii la realitatea tangibilă, la dimensiunile microcosmosului sau la depărtările astrale. Eleganţa şi firescul trecerii de la un mediu la altul ţine de prioritatea pe care o are discursul pictural şi de urgenţele care îl fundamentează. În acelaşi plan al meditaţiei despre lume se regăsesc detalii din realitatea imediată, amintiri, plăsmuiri ale folclorului şi mitologiei, proiecţii dintr-un cosmos perceptibil.

Pang Xunqin (n. Jiangsu, 1906 – m. Beijing, 1985). Pictor chinez. Studiile începute la Shanghai în 1925 le continuă la Paris, unde rămâne până în 1830. Revenit la Shanghai, aderă la Societatea de pictură Taimeng, înfiinţând în 1931 Societatea Furtuna, dedicată cunoaşterii şi promovării modalităţilor artei moderne occidentale. Cu perspectiva actualităţii, în anii 1940 cercetează valorile artei chineze tradiţionale. Predă în academii de artă din Sichuan, Chengdu, Guangzhou, Hangzhou. În 1956 este numit la conducerea Academiei Centrale de Arte Decorative din Beijing, dar curând, în timpul Revoluţiei Culturale, suferă persecuţii din cauza orientării spre valorile occidentale. În acelaşi climat moare în 1958 soţia sa, pictoriţa Qiu Ti*, iar el

este condamnat un an mai târziu. Într-un gest suprem de protest faţă de acţiunile din epocă, îşi distruge lucrările aflate în atelier. Anii petrecuţi la Paris îl determină ca, la întoarcerea acasă, să facă o artă care să deschidă creaţia din estul Asiei spre preocupările moderne din orizontul artistic occidental. Din diversitatea experimentală pe care o oferea Parisul pe care l-a cunoscut, pictorul este sensibil la acele orientări – cubismul*, fovismul*, expresionismul* – care, renovând mijloacele de expresie, păstrează legătura cu vizibilul, de care se apropie cu un program cognitiv. Operele care s-au păstrat prin reproducerea în diverse publicaţii sau în diverse colecţii ne prezintă un artist dornic să aplice în imagine o serie de procedee tehnice moderne. În acest fel, actul artistic este capabil să surprindă valorile tradiţionale şi să se deschidă cu acelaşi interes spre experienţa cotidiană.

Bibliografie: Julia F. Andrews, Kuiyi Shen *et al.*, *A Century in Crisis. Modernity and Tradition in the Art of Twentieth-Century China*, Guggenheim Museum, New York, 1998.

Panourgias, Thimios (n. Agrinio, 1931). Sculptor grec. A studiat sculptura la Şcoala Superioară de Arte Frumoase din Atena (1950-1955) sub îndrumarea profesorului Yannis Pappas şi la École Supérieure des Beaux Arts din Paris (1959-1963). Între 1973 şi 1975, împreună cu alţi artişti, înfiinţează Centrul de Arte Frumoase din Atena, iar în 1978, Asociaţia Sculptorilor din Grecia. Participă la: Bienala de la Alexandria, 1965; Bienala de la São Paulo, 1969; Expo Osaka, 1970; Bienala de plastică mică de la Budapesta, 1971, 1973; Bienala de la Veneţia, 1972; Expoziţia Panbalcanică, Bucureşti, 1980. Distincţii: Premiul

Bienalei de la Alexandria, 1965; Premiul Bienalei de la Budapesta, 1971. Pe vechiul filon ce aşază omul în centrul de interes al creaţiei artistice, Panourgias – „sculptor modern cu rădăcini în Antichitate”, cum îl defineşte Andreas Ioannou – creează în marmură şi bronz figuri mitologice sau aflate în ipostazele de astăzi ale realităţii egeene. Personajele sculpturii sale sunt construite dintr-un amestec de forme rotunde, pline, organice şi forme geometrice în care liniile drepte se întâlnesc în dramatice unghiuri ascuţite. Fărâmiţate adeseori de conflicte volumetrice, sculpturile îşi redobândesc, pe întregul lor, o coerenţă ce atestă perfecta cunoaştere a particularităţilor de exprimare prin forme spaţiale. Tentaţiile „compoziţiei neocubiste” – remarcate de Marco Valsecchi cu prilejul prezenţei sculptorului la Bienala de la Veneţia, în 1972 – privesc rezolvările formale, condiţiile în care obsesiva situare pe teritoriul umanului vorbeşte despre legăturile sale de profunzime cu o cultură ale cărei valori şi aspiraţii antropocentriste sunt imuabile şi triumfătoare, dincolo de fenomenele de suprafaţă ale actualităţii.

Paolozzi, Eduardo (n. Edinburgh, 1924 – m. Londra, 2005). Sculptor englez de origine italiană. După studii la Colegiul de Artă din Edinburgh (1943) şi la Slade School din Londra (1944-1947), lucrează câţiva ani la Paris (1947-1950), vreme în care cunoaşte opera unor artişti ca Brâncuşi*, Giacometti*, Léger*, Picabia*. Activează ca profesor de textile-design la Şcoala de Arte şi Meserii şi la Şcoala de Artă St. Martin din Londra (1950-1958). Operele sale sunt prezentate la Bienala de la Veneţia (1952; 1950 – o expoziţie personală în Pavilionul britanic). Primele sale lucrări vădesc influenţe suprarealiste*, integrate

unui anume cult pentru obiect, pentru asociaţia de piese industriale din care se va dezvolta mişcarea pop-art* (*Forme pe un arc*, 1949; *Icarus*, 1957; *St. Sebastian*, 1959; *Turnul Îngemănat la Sfinx-State*, 1962; *Soare artificial*, 1964). În sculptură, reliefuri, fântâni (una făcută pentru Festivalul Britaniei, în 1951; alta pentru un parc din Hamburg, în 1953), compoziţii murale (Institutul de Arte Contemporane din Londra), artistul păstrează o dimensiune umană. El rămâne pe acest teritoriu, chiar dacă motivele şi formele plastice sunt foarte diverse, de la aluzia figurativă la fantastice organisme mecanice şi la compoziţii pur abstracte*.

Bibliografie: Eduardo Paolozzi, *Metafisikal Translations*, Londra, 1962; *Eduardo Paolozzi*, catalog, Royal Scottish Academy, Edinburgh, 1984; W. Konnertz, *Eduardo Paolozzi*, Köln, 1984.

Papadakis, Yannis (n. Agia Galini, Creta, 1934). Grafician grec. A studiat la Şcoala Superioară de Arte Frumoase din Atena (1954-1959), unde a predat mulţi ani cursul de tipărituri artistice şi arta cărţii. În 1961 frecventează École Nationale Supérieure des Beaux Arts din Paris. Expoziţii de grup: „Panelenica”, Atena; Bienala de la São Paulo; „Bianco e nero”, Lugano; Bienala de la Ljubljana, 1963; Bienala de la Tokyo, 1966; Bienala de la Veneţia, 1970; Bienala de la Buenos Aires, 1970; Bienala de la Cracovia, 1974; Bienala de la Alexandria, 1978; Bienala de gravură, Varna, 1991. Într-un domeniu în care predomină albul şi negrul, artistul introduce adeseori culoarea, din care nu face elemente de şoc optic, ci un mod mai propriu de expresie. Suprafeţele de culoare sunt pure, largi, creionând fără rupturi spaţii ce evocă întinderile cerului. Deplina libertate în

desfăşurarea compoziţiei, invenţia unor forme colorate, mobile îşi află afirmarea în sugestiile cosmogonice. Notele lirice asigură o reală forţă de comunicare. Fascinaţia exercitată de spaţiile cosmice, unde prezenţele umane fac mai bogată şi mai credibilă fantezia, se consumă cu o paralelă revelare a spaţiilor interioare, ceea ce asigură lucrărilor un grad sporit de atractivitate.

Papayiannis, Thodoros (n. Elliniko, Ionnina, 1942). Sculptor grec. A studiat la Şcoala Superioară de Arte Frumoase din Atena (1960-1965) sub îndrumarea lui Yannis Pappas. Între 1966 şi 1968, cu o bursă guvernamentală, studiază vechea artă grecească, în general arta din bazinul mediteraneean. Membru fondator al Centrului de Arte Vizuale (KET) din Atena, 1974. În perioada 1981-1982 studiază noile materiale şi tehnicile sculpturii la École Nationale Supérieure des Arts Appliqués et des Métiers d'Art, Paris. Expoziţii de grup: „Panelaenica", 1967, 1975; Bienala de sculptură mică, Budapesta, 1973, 1977; „French and Foreign Artists", Paris, 1982; Zygos Group Show, Atena, 1984; Bienala de sculptură, Skironio, 1985; „7 Sculptors", Londra, 1993. Sculptorul rămâne credincios idealurilor consacrate în arta egeeană, cu o intensă plasare a fiinţei umane în centrul compoziţiei plastice şi al construcţiei simbolice. Figurile, tratate izolat sau în grupuri ce permit permutaţii, au o anumită solemnitate, care rezultă din tensiunea pe verticală, din atitudinile întotdeauna grave. Această notă solemnă se păstrează şi în cazul apelului la o serie de detalii decorative (monede, cruciuliţe, motive de pe drapaje etc.). Cel mai frecvent, materialele sunt folosite în combinaţii care ţin seama

de particularitatea fiecăruia, dar într-un mod care nu afectează ansamblul.

Bibliografie: *Thodoros Papayiannis*, album, Atena, 1989.

Parmakelis, Yannis (n. Heraklion, Creta, 1932). Sculptor grec. După ce termină Şcoala Superioară de Arte Frumoase din Atena frecventează, ca bursier al statului grec, Şcoala Naţională Superioară de Arte Frumoase din Paris (1961-1964). Operele lui sunt prezentate la expoziţiile: „Panelenica”, 1965, 1967; Bienala de la Alexandria, 1965; Expoziţia internaţională de sculptură contemporană de la Paris, 1966; Bienala de la São Paulo, 1967; Bienala de la Veneţia, 1970; Bienala internaţională de plastică mică de la Budapesta, 1971 etc. Cu un pronunţat cult pentru valorile fiinţei fizice şi spirituale ale omului, artistul creează lucrări în care acuză forţele potrivnice, iraţionale, ce pândesc în permanenţă lumea. În ciclul „Victime”, dezvoltând arhaica temă a jertfei, a suferinţelor îndurate pentru binele colectivităţii, prezintă o mână omenească – instrument al acţiunii creatoare a omului – fixată brutal şi absurd de un cui simbolic, deturnat de la fireasca lui destinaţie constructivă şi transformat în obiect opresiv, antiuman.

Bibliografie: Athena Schina, *Parmakelis: Sculptures, Drawings, Colours*, Atena, 1992; Athena Schina, *Parmakelis: Route to Demostrate the Blossoming of Form*, Kea, 1999.

Parthenis, Konstantinos (n. Alexandria, 1878 – m. Atena, 1967). Pictor grec. Aflat din 1891 la Viena, ia lecţii particulare de pictură cu Leonard Diefenbach şi vine în contact cu mişcarea Wiener Secession*, cu programul încă foarte pregnant

promovat de Jugendstil*. Se stabileşte în insula Corfu. Membru fondator al grupului I Techni (Arta) din Atena (1917). Cu o formaţie marcată de secesiunea vieneză, dar dornic să impună noile tendinţe artistice – ceea ce l-a dus, de altfel, odată cu alţi artişti, la înfiinţarea Grupului Arta –, pictorul cultivă deopotrivă formele simbolice şi formele decorative, aflate într-o strânsă interdependenţă. Acest mod de înţelegere a imaginii – în care de fapt recunoaştem mai vechile orientări ale simbolismului* – îi individualizează opera. În compoziţiile sale răzbat ecouri din arta Antichităţii greceşti, în dialog peste timp cu tensiunile umane contemporane. Cu o configuraţie destul de precis delimitată, fiinţele şi lucrurile reprezentate par aşezate în faţa unui ecran luminos care le face transparente. Fiecare element este astfel scos din izolarea sa şi împins în prim-planul compoziţiei, unde îşi realizează semnificaţia. Fluiditatea pastei, jocul transparenţelor contribuie la susţinerea unui discurs patetic, în deplină concordanţă cu frământările sale lăuntrice.

Bibliografie: Chrysantos Chrystu, *Konstantinos Parthenis: Wienn, Paris, Athens*, Foundation of Hellenic Culture, Atena, 1995.

Pasmore, Victor (n. Chelsham, Surrey, 1908 – m. Gudja, Malta, 1998). Pictor englez. Studiază la Central School (1927-1931) cu A.S. Hartrick. Din 1930 ia parte la manifestările organizate de London Group*. În 1937, împreună cu pictorii Graham Bell, Claude Rogers şi William Coldstream, înfiinţează Euston Road School, grupare orientată spre conservarea în imagine a valorilor concretului, a aspectelor realităţii vizibile. După 1947 se îndepărtează de modalităţile artei figurative în favoarea unor cercetări vizând organizarea geometrică, abstractă*, a

compoziţiei plastice. În colaje* şi reliefuri, artistul creează forme decorative, în care se afirmă spiritul raţionalizator de factură carteziană, cultivat de constructivism* şi de artiştii reuniţi în jurul revistei *De Stijl**, editată între anii 1917 şi 1931 de Mondrian* şi Van Doesburg*. Astfel de compoziţii se opun tendinţelor artei informale* apărute în jurul anului 1950. În unele cazuri, din elemente abstracte se însăilează sugestii figurative (*Mare interioară*, 1950), dar ceea ce domină opera sa acum sunt alcătuirile pur geometrice, cu efecte decorative spectaculoase (*Relief transparent în negru, alb şi ocru*, 1956; *Relief – Construcţie în alb, negru, roşu şi maro*, 1957). Operele sale au fost expuse în multe expoziţii internaţionale, cum sunt Bienala de la Veneţia (1960) şi Bienala de la São Paulo (1965). A exercitat o puternică influenţă asupra tinerelor generaţii de artişti şi prin cursurile ţinute la Universitatea Durham.

Bibliografie: Herbert Read, *Victor Pasmore*, Paris, 1964; A. Bowness, L. Lambertini, *Victor Pasmore, with a Catalogue Raisonné of the Paintings, Constructions and Graphics 1926-1979*, Londra, 1980; Norbert Lynton, *Victor Pasmore: Paintings and Graphics 1980-92*, Londra, 1992; *Pasmore. Memorial Retrospective*, Memorial Fine Art, Londra, 1999.

Patatics, Alexandru (n. Timişoara, 1963). Artist vizual român. A studiat la Academia de Arte Vizuale din Cluj-Napoca (1986-1991). Participă cu trei video-instalaţii la: Ex Oriente Lux, Bucureşti, 1993; East European Zone, Timişoara, 1993; Minima Media, Leipzig, 1994; Unter Anderen – Among Others, Dortmund, 1995; Bienala de la São Paulo, 1996; Ad-Hoc, Ludwig Museum, Budapesta, 1977; Bienala de la Tokyo, 1997;

Trans(it)formation, Cluj, 1998; Bienala de la Veneţia, 1999; Net Condition, Karlsruhe, 1999; Periferic, Iaşi, 2000; Communication Front, Plovdiv, 2000; Transitionland, Bucureşti, 2000; Context, Bienala de la Veneţia, 2001. În anul 2000 a pus bazele Fundaţiei FORMAT. Distincţii: Premiul Ex Oriente Lux, Bucureşti, 1993; Bursa ZKM Karlsruhe, 1994, 1999. După o serie de performance-uri* se preocupă de resursele imaginative ale video-instalaţiei*. Artistul se joacă cu elementele tehnice, care îi pot trezi asociaţii neaşteptate. O anumită sobrietate care ţine de temperamentul său este indusă mijloacelor tehnice aflate în expansiune. De la această implicare a propriei personalităţi provine nota originală care împiedică disoluţia elementelor, acuzând puternic factorul uman confruntat cu teribila efervescenţă a tehnologiilor.

Păduraru, Neculai (n. Sagna, Neamţ, 1946). Sculptor român. A studiat la Institutul de Arte Plastice „N. Grigorescu” din Bucureşti (1971-1975), sub îndrumarea sculptorului Paul Vasilescu*. În vara anului 1973 lucrează în cadrul Simpozionului de Sculptură de la Roma. Deţine bursa Paciurea în 1975-1977. Participă la: Concursul de desen „Joan Miró”, Barcelona, 1975; Concursul de portrete „Paul Louis Weiller”, Paris, 1976; Bienala de sculptură mică de la Budapesta, 1978; Bienala de Sculptură de la Majdanek, Polonia; Bienala de sculptură în aer liber de la Atena; Bienala de la Ravenna, 1979. Distincţii: Premiul Uniunii Artiştilor Plastici din România pentru portretul *Basarab I*, 1974; Premiul revistei *Amfiteatru*, 1975; Premiul internaţional al Bienalei de la Budapesta, 1978. Personajele din sculptura sa constituie materializări ale fiinţei fizice şi spirituale confruntate cu probleme fundamentale de

existenţă. Sunt ipostaze ale tendinţei de desprindere din inerţia plafonatoare a experienţei cotidiene. Rod al acestui efort, chipul unui voievod – *Basarab I* – este marcat de o asceză, în care devine limpede forţa sa de ctitor de istorie şi spiritualitate. În alte compoziţii, personajele, suferind aceeaşi erodare a lumii şi a zbuciumului interior, sunt prezentate în atitudini imprevizibile, cu o neostenită acţiune asupra spaţiului în care evoluează. Figurile desprinse dintr-un fond arhaic îşi anexează niveluri de suprarealitate*, rod al unor remarcabile resurse fabulative. (Vezi fasciculul III, planşa 2)

Bibliografie: Neculai Păduraru de la Sagna, *Zidul şi alte lumi colorate. Grădina cu vise*, Iaşi, 2010.

Pearlstein, Philip (n. Pittsburgh, 1924). Pictor american. Între 1942 şi 1949 studiază cu întreruperi, din cauza războiului, la Institutul Carnegie din oraşul natal, cu Sam Rosenberg, Robert Lepper şi B. Green. Îşi continuă studiile la Universitatea din New York (1950-1955) cu Karl Lehmann, Craig Smith şi José López-Rey. Pe baza unei burse Fullbright, călătoreşte şi pictează în Italia, Elveţia, Franţa, Olanda (1958-1959). Întors în ţară, începând din 1959 deţine diverse funcţii didactice la Pratt Institute, Yale University, Brooklyn College, Skowhegan School, Boston University, Colegiul Comunităţii Navaho din Tselei, Arizona etc. O amplă retrospectivă a fost prezentată în 1983-1984 la Milwaukee Art Museum, The Brooklyn Museum, The Pennsylvania Academy, The Toledo Museum of Art Ohio, Carnegie Institute – Pittsburgh. Încă din 1962 deschide o expoziţie consacrată în totalitate figurii umane. Din acest moment, pictorul îşi perfecţionează stilul bazat pe observarea cât mai exactă a morfologiilor corpului omenesc. Artistul pleacă

de la convingerea că realitatea este departe de a-şi fi epuizat capacitatea de emoţionare în artă. El procedează la izolarea unei secvenţe a lumii vizibile – simbolizată în special de figurile feminine –, pe care o aduce în prim-planul reprezentării. Lumina folosită în tablou nu este însă cea naturală, ci aparţine climatului interior, stării sufleteşti specifice fiecărui act de creaţie. Impresia generală este a unei fotografii bine organizate, cu personajele riguros înscrise în compoziţie, cu drapaje şi fonduri animate de culoare, ceea ce ne arată explicit participarea artistului. Pearlstein interpretează materialul figurativ observat (mâinile şi picioarele acuză îmbătrânirea pretimpurie a personajelor), dar concreteţea, coerenţa formelor – atât de departe de spontaneitatea expresionismului* liric sau de fragmentarismul din arta pop* – fac din el unul dintre precursorii tendinţei hiperrealiste* ce se va afirma la începutul anilor 1980, tendinţă caracterizată de înregistrarea mecanică, impersonală a realităţii.

Bibliografie: Jerome Viola, *The Painting and Teaching of Philip Pearlstein*, New York, 1982; R. Bowman, *Philip Pearlstein: The Complete Paintings*, New York, 1983; J. Perreault, *Philip Pearlstein: Drawings and Watercolors*, New York, 1988; R. Storr, *Philip Pearlstein: Since 1988*, New York, 2002.

Pechstein, Max (n. Zwickau, 1881 – m. Berlin, 1955). Pictor german. Studiază la Şcoala de Arte şi Meserii (1900-1902) şi la Academia de Artă (1902-1906) din Dresda cu Otto Gussmann. În 1906 aderă la gruparea Die Brücke*. Călătoreşte în Italia (1907-1908), Franţa (1908), Extremul Orient şi insulele Palan din Pacificul de Sud (1911-1915). Împreună cu Nolde* înfiinţează în

1910 Neue Secession* din Berlin. Cu César Klein formează Novembergruppe, la Berlin (1922-1923). I se interzice să expună în 1934. În 1945 este chemat profesor la Academia de Arte Frumoase din Berlin. Participă la expoziţiile: „Die Brücke”, Dresda, 1907; Londra, 1908; „Neue Secession”, Berlin, 1909, 1910, 1912; „Novembergruppe”, Berlin, 1918; „Arta în revoltă în Germania 1905-1925”, Londra, 1959. Distincţii: Premiul de Artă al oraşului Berlin, 1954. În timpul primului război mondial este prizonier în Japonia. Revenit în Germania, pictează în timpul verii pe litoralul Mării Baltice. Temele sale sunt cele obişnuite la mulţi dintre colegii de generaţie: peisaje, dansatori, actori, pescari – în general subiecte luate din viaţa de toate zilele, pe care le tratează cu vervă cromatică şi un desen nervos, de factură expresionistă* (*Portret de fată*, 1908; *Femeie în cort*, 1911; *Întoarcerea bărcilor*, 1919).

Bibliografie: Konrad Lemmer, *Max Pechstein und der Beginn des Expressionismus*, Berlin, 1949; *Max Pechstein*, catalog, Pfalzgalerie, Kaiserslautern, 1982; M.M. Möller (ed.), *Max Pechstein*, catalog, Brücke-Museum, Berlin, 1996.

Pedersen, Carl-Henning (n. Copenhaga, 1913 – m. Copenhaga, 2007). Pictor danez. Începe să picteze ca autodidact. După prima expoziţie, deschisă la Sala de Concerte din Bruges în 1938, face mai multe călătorii documentare prin Europa. Din 1940 participă la manifestările grupului abstract* danez Helhesten (Calul iadului). Operele sale au fost prezentate la: Bienala de la Veneţia, 1962; Paris, 1963; Rotterdam, 1966; Pittsburgh, 1968; Bucureşti, 1970 etc. În 1976 se deschide Carl-Henning Pedersen and Else Alfelt Museum. Treptat, pictorul se îndepărtează de

modalităţile artei abstracte şi, în preajma anului 1950, introduce în imagine numeroase aluzii la real, elemente figurative cu o tranşantă adresă simbolică. Sunt anii participării sale la grupul Cobra* (1948-1951), când răspunde, asemenea altor artişti nordici, unui program de afirmare a valorilor spirituale proprii acestor zone culturale. Drumul cel mai direct spre o artă cu puternice note specifice duce spre tradiţiile daneze, spre folclorul scandinav, de unde pictorul ia o serie de motive. El recurge de asemenea la o serie de soluţii plastice caracteristice nordului – coloritul contrastant, tuşele energice etc. –, ce dau o clară individualitate expresionismului* din acest spaţiu cultural. Imaginaţia fecundă a pictorului ne dezvăluie un univers cutreierat de fiinţe fantastice, aflate într-o comuniune fabuloasă cu fiinţele pământului, apei şi văzduhului.

Bibliografie: Christian Dotremont, *Carl-Henning Pedersen*, Copenhaga, 1950; V. Schade, *Carl-Henning Pedersen*, Copenhaga, 1966.

Pellan, Alfred (Alfred Pelland) (n. Québec, 1906 – m. Montréal, 1989). Pictor canadian. Studiază la École des Beaux Arts din Québec (1920-1925). În 1926-1930 studiază la Paris la École des Beaux Arts (cu Lucien Simon), la Académie Colarossi şi la Académie de la Grande Chaumière. Face cunoştinţă cu Picasso*, Le Corbusier*, Miró* şi Léger*, descoperindu-şi vocaţia pentru pictura monumentală. La Montréal, unde se întoarce în 1940, devine profesor la Art Academy (1943-1952) şi la Canadian Art Centre (din 1959). Participă la expoziţiile: Salon des Surindépendants, Paris, 1937, 1938, 1939; Pan-American Boston, Winter Park, 1943; „Prisme d’yeux”, Montréal, 1948; Bienala de

la Veneţia, 1952; Festivalul de la Spoleto, 1963; Bienala de la Ottawa, 1965; Expo ’67, Montréal, 1967; Expo ’70, Osaka, 1970. Distincţii: Premiul I al Salonului de artă murală, Paris, 1935; Premiul Universităţii Alberta, 1959; Premiul Hebert, Montréal, 1973 etc. În 1948 publică împreună cu alţi artişti manifestul *Prisma ochiului*, în care vorbeşte despre necesitatea îndreptării creaţiei canadiene pe un drum nou, original, bazat pe realităţile culturale ale acestei ţări. Pentru a răspunde unui astfel de program, aduce în operele sale motive şi soluţii plastice din folclorul canadian. Stilul său este vizibil format în legătură cu mişcarea suprarealistă*, prin montajul neaşteptat al diferitelor elemente vizuale. Ceea ce îl particularizează este vivacitatea culorilor, acuitatea senzorială, păstrate intacte şi în pictura de şevalet, şi în pictura murală. Tipice pentru creaţia sa sunt tablourile din ciclul „Grădini”, la care se adaugă vitraliile şi picturile murale executate la Biblioteca Naţională din Ottawa (1965) şi la alte aşezăminte.

Bibliografie: Guy Robert, *Pellan, sa vie et son œuvre*, Montréal, 1963; G. Lefebvre, *Pellan, sa vie, son art, son temps*, La Prairie, 1986.

Penck, A.R. (Ralf Winkler) (n. Dresda, 1939). Pictor german. Autodidact. Se formează de asemenea singur ca scriitor şi creator de filme. Participă la expoziţiile: „Prospekt”, Düsseldorf, 1971, 1973; Documenta din Kassel, 1972; „Desenele Avangardei Germane”, Innsbruck, 1972; „Imagini-Obiecte-Filme-Concepte”, München, 1972; „Proiect 74”, Köln, 1974; „Works on Paper”, Londra, 1987; „Mathematik in der Kunst”, Ludwigshafen, 1987; „L’Etat des choses”, Lausanne, 1987; „Black and White”, Londra, 1987; „Comic Iconoclasm”, Londra, 1987; „Für Joseph Beuys”,

Köln, 1987: „Passion and Discipline”, New York, 1988; „New Expressionist Visions”, New York, 1988; „Au royaume du Sign”, Paris, 1988; „Arbeit in Geschichte – Geschichte in Arbeit”, Hamburg 1988; „Abstraktion und Figuration”, Essen, 1989; „Neue Figuration – Deutsche Malerei 1960-1988”, Düsseldorf, 1989; „Le Désenchantement du monde”, Nisa, 1990; „Figural Signs”, University of Massachusetts, 1990; „Pharmakon ’90”, Tokyo, 1990; „Graphik Live”, Zürich, 1990; „Campani – Lüpertz – Penck – Plensa – Primitive Art”, Bruxelles, 1990; Bienala de la São Paulo, 1990. Prioritatea mesajului îl face să dezvolte o imagine încărcată de figuri şi semne care îi exprimă nemijlocit bogata viaţă interioară. Pentru a rezolva în mod adecvat urgenţa nevoii de comunicare, recurge la o grafie sintetică, cu reprezentări standard („Standard” se numeşte chiar unul dintre ciclurile sale) amintind de stilizările şi concizia artei primitive sau a copilului. De fapt, întreaga compoziţie – şi elementele figurale de prim-plan, şi cele care alcătuiesc fundalul – se constituie din pensulaţii independente unele de altele sau dintr-o linie continuă, masivă. Culorile vii, transcriind o anumită francheţe emoţional, şi figuraţia clar desenată îl aşază printre „noii sălbatici” (vezi *Neue Wilde*) în noile tendinţe expresioniste* din anii 1970-1980.

Bibliografie: A.R. Penck, *Was ist Standard?*, Köln, New York, 1970; A.R. Penck, *Ich Standart-Literatur*, Paris, 1971; Bernard Marcadé, *A.R. Penck*, Paris, 1988; L. Grisebach, *A.R. Penck*, München, 1989; J. Yau, *A.R. Penck*, New York, 1993.

Perčinkov, Dušan (n. Skopje, 1939). Pictor macedonean. A absolvit Academia de Arte Frumoase din Belgrad (1963). Diploma postuniversitară în 1966. Predă la Facultatea de

Arhitectură (1972-1980) şi la Facultatea de Arte Frumoase din Skopje (1980). Distincţii: Premiul Octombrie al Macedoniei, 1975. Din contactul cu arta pop* a rămas, pentru o vreme, o anumită prestanţă a realităţii vizibile ce supravieţuieşte şi celor mai drastice eforturi de stilizare şi reducere la forma structurală. Consecinţă pe termen lung însă a acestui proces de reducţie şi epurare a detaliilor este trecerea lentă spre fixarea valorilor optice (vezi *Op-art*) ale lucrurilor şi ordonarea lor într-un sistem ce îmbină tactilul cu percepţia vizuală. În acest context, culoarea dobândeşte o importanţă sporită. Ea, ca şi elementele grafice, nu mai serveşte la construirea unor forme-reflex-ale-realului, ci devine în acelaşi timp modalitate de expresie şi conţinut prioritar al comunicării.

Bibliografie: *Dušan Perčinkov*, Skopje, 1975.

Peredvijniki (ambulanţii). Sub această denumire sunt cunoscuţi artiştii care au făcut parte din Asociaţia Expoziţiilor Itinerante, înfiinţată în 1870, cu scopul de a strânge – prin studiu şi prin prezentarea operei – relaţiile artistului cu realităţile ţării. Constituirea asociaţiei a fost precedată de actul de independenţă al unui grup de studenţi din Sankt-Petersburg care, în 1863, părăsiseră Academia de Arte pentru a pune bazele unui „cartel” de artişti liberi. Printre fondatorii grupului de „peredvijnici” sunt Vasili Kramskoi, Vasili Perov, Grigori Miasoedov, Nikolai Ghe, Ivan Şişkin, Aleksei Savrasov, Vladimir Makovski, Illarion Prianişnikov, Aleksei Korzuhin, la care se vor adăuga, în timp, principalii maeştri ai picturii ruseşti din a doua jumătate a secolului al XIX-lea şi începutul secolului XX: Repin*, Serov*, Surikov*, Vasneţov*, Levitan* ş.a. Mişcarea

„peredvijnicilor” cuprinde, după cum ne dăm seama chiar din alăturarea acestor nume, temperamente şi viziuni artistice diverse, al căror numitor comun îşi află temeiul în orientarea de ansamblu spre o artă care să prezinte Rusia şi problemele ei în epocă. În această ordine de idei, artistul devine un fidel observator al realităţii, un cercetător al istoriei, al folclorului, al ambianţei sociale. Ultima expoziţie a „peredvijnicilor” a avut loc în 1923, după care asociaţia se integrează în AHRR (Asociaţia Artiştilor din Rusia Revoluţionară).

Bibliografie: E. Gomberg-Verjbinskaia, *Peredvijniki*, Leningrad, Moscova, 1961.

Performance art. Artă a spectacolului, a acţiunii, desprinsă din happening* şi consacrată după 1970. Odată lansată, noua formă de artă îşi revendică o lungă „preistorie”, adunând tot ceea ce înseamnă gest, participare nemediată a artistului. O primă concretizare în orizontul modernităţii se caută în manifestările futuriştilor* italieni şi ruşi care încercau să dinamiteze creaţia, propunând o viziune dinamică în artă şi dezvoltând o întreagă agitaţie în jurul operelor. Operele tipic futuriste ale unor artişti ca Boccioni*, Severini*, Carrà*, Luigi Russolo şi Enrico Prampolini* sunt însoţite de prestaţiile poetului F.T. Marinetti, care transforma întâlnirile lor în adevărate spectacole. În Rusia, frenezia futuristă cuprinde manifestările lui David Burliuk, care îşi picta faţa, ale poetului Maiakovski, ale plasticienilor Larionov* şi Goncearova*. De la dadaişti* au rămas cele mai vehemente afirmări ale spiritului ludic, implicarea directă a artiştilor în ambianţa artistică. Poetul Tristan Tzara, scriitorii Hugo Ball şi Richard Huelsenbeck şi artiştii Arp*, Sophie

Taeuber-Arp*, Janco*, Grosz*, Heartfield*, Schwitters* şi alţii pun în mişcare o serie de gesturi care îi scandalizează pe obişnuiţii reuniunilor artistice. De la negaţia dadaistă, suprarealismul* se cufundă în subconştient, apelând la lumile uitate sau la orizontul proaspăt al imaginaţiei. Artiştii de la Bauhaus* – în primul rând Schlemmer* – replasează omul în spaţiul raţional, controlându-i prezenţa. Un moment special în apariţia manifestărilor de tip performance* îl constituie atmosfera de la Black Mountain College, în Carolina de Nord, în jurul lui John Cage*, care folosea termenul *happening**, căruia îi sunt atribuite şi propunerile lui Kaprow* şi Dine*. Treptat, denominaţia performance câştigă teren, fiind utilizată în special pentru acele manifestări care introduc elemente de spectacol, direcţionat în acest sens. Este o clipă de clarificări critice, când un termen cedează altuia câteva dintre atributele sale, lăsându-l să explice cu un plus de acribie un fenomen. Artiştii vorbesc despre participare şi implicare directă, depăşind tradiţionalul spaţiu al operei. Ei fac spectacol, numindu-l ca atare, sau vorbesc despre acţiuni (vezi *Acţionism*), despre întâmplări etc. Klein* târăşte pe pânză „pensule vivante”, adică fete goale, pline de vopsea albastră de tip Klein. Manzoni* realizează şi el aşa-numitele „sculpturi vii” – corpuri de tinere pe care le semnează. Sculpturi vii – persoanele artiştilor însăşi – prezintă şi Gilbert and George*, cu mici intervenţii de culoare, vrând să dovedească concentrarea mesajului artistic în fiinţa artistului. Beuys* este prezent cu nelipsita-i pălărie la constituirea instalaţiilor* sale. Oppenheim* exploatează infinitele semnificaţii ale apariţiei umane. O undă de poezie răzbate în montajele fantastice făcute de Rebecca Horn*. Nitsch* aduce o notă violentă care exprimă o

adâncă nemulţumire faţă de concretul existenţei. Robert Wilson are capacitatea să creeze scene în care personajele ascultă de un scenariu al său. Se dezvoltă o întreagă serie de gesturi la limita dintre teatru, dans şi mimică, artistul renunţând la creaţia plastică în favoarea conotaţiilor pe care le poate avea manifestarea propriei individualităţi. Artistul redescoperă, în fond, o postură arhaică atunci când fiinţa sa fuzionează cu magicianul şi terapeutul. (Vezi fasciculul III, planşa 15)

Bibliografie: Rose Lee Goldberg, *Performance Art: From Futurism to the Present*, Londra, 1995.

Perjovschi, Dan (n. Sibiu, 1961). Grafician român. A studiat la Universitatea de Arte „George Enescu" din Iaşi (1980-1984). A beneficiat de bursele acordate de: MidAmerica Art Alliance, Atlantic Center for the Arts Florida, 1994; ArtsLink, New York, 1995; IASPIS, Stockholm, 1999. A participat la: „Ex Oriente Lux", Bucureşti, 1993; „Erste Schritte", Stuttgart, Bonn, Berlin, 1993; „Beyond Belief", Chicago, 1995; „Experiment", Bucureşti, 1996; „Manifesta 2", Luxemburg, 1998; Bienala de la Veneţia, 1999; „After the Wall", Stockholm, 1999; „Voilà! Le monde dans la tête", Paris, 2000; „2000 – Arteast Collection", Ljubljana, 2000; Innsbruck, 2001; „Konversacije", Belgrad, 2001; Bienala de la Göteborg, 2001. Cu umor, cu o nesfârşită poftă de comentariu, abordează cele mai obişnuite secvenţe de viaţă. Ironiei i se adaugă o severă luciditate care surprinde cele mai adânci aspecte semnificative ale lucrurilor şi ale conceptelor. Câteodată simte nevoia de a-şi completa discursul, nepotolita sete de a desena, de a menţine viu fluxul de imagini, şi atunci asistăm la naşterea unor performance* care păstrează de regulă tendinţele desenului. Aceeaşi tendinţă de comentariu vizual îl

face să realizeze diferite cărţi şi publicaţii în care imaginea are rolul determinant: *Postcards from America*, New York, 1995; *Anthropogramming*, New York, 1995; *Piece & Piece*, Norrtalje Konsthall, 1999; *Castle Stories*, La Napoule Art Foundation, 2000; *Vis-à-vis*, Bucureşti, 2000; *New Ideas – Old Tricks*, Dortmund, 2001. (Vezi fasciculul III, planşa 19)

Bibliografie: Kristine Stiles, „Remembrance, Resistance, Reconstruction. The Social Value of Lia and Dan Perjovschi's Art", *IDEA*, Cluj-Napoca, 2005.

Perjovschi, Lia (n. Sibiu, 1961). Artist român. A studiat la Academia de Artă din Bucureşti. A avut burse şi rezidenţe la: KulturKontakt, Viena, 1994; Academia Brera, Milano, 1994; ArtLink, New York, 1996; Duke University, Carolina de Nord, 1997; IASPIS Stockholm, 1999. În 1990 a fondat *aac* (arhiva de artă contemporană). A participat la expoziţiile: „Europe Rediscovered", Tutbinenhall, 1994; „Experiment", Bucureşti, 1996; „Transitionland", Bucureşti, 2000; „2000 + Arteast Collection", Ljubljana, 2000; „Double Life", Viena, 2001. Îmbină expresia plastică tradiţională cu performance-ul*. De fiecare dată, interesul său este legitimat de o anumită urgenţă a sentimentelor care o animă. Accentele plastice sunt proaspete, dominate de surpriza improvizaţiei, care îşi vădeşte în cele din urmă îndelunga elaborare. (Vezi fasciculul III, planşa 24)

Bibliografie: Kristine Stiles, „Shadows in a Vertical Life", în *amaLia Perjovschi*, 1996; Kristine Stiles, „Remembrance, Resistance, Reconstruction. The Social Value of Lia and Dan Perjovschi's Art", *IDEA*, Cluj-Napoca, 2005.

Permeke, Constant (n. Anvers, 1886 – m. Oostende, 1952). Pictor belgian. După ce studiază la academiile de arte frumoase din Bruxelles, Bruges şi Gand, pictează între anii 1909 şi 1912 la Laethem-Saint-Martin, unde se reuneau mai mulţi pictori belgieni, între care fraţii Gustave de Smet* şi Leon de Smet. În lucrările din această perioadă se simt încă influenţe impresioniste* şi sintetice. Rănit în primul război mondial, se refugiază în Anglia, de unde revine în 1918. Participă la manifestările „L'Art vivant, L'Art contemporain". Director al Academiei de Arte Frumoase şi al Institutului Naţional Superior din Anvers (1954-1946). La Bienala de la Veneţia (1948, 1950, 1952) sunt prezentate selecţii reprezentative din lucrările sale. În timpul cât lucrează la Oostende (1919-1925) se conturează vocaţia sa pentru realitatea socială. Atent observator al portului, al străzii, pictorul cultivă forma amplă, severă, plină de vitalitate. Încă de pe acum renunţă la detalii în favoarea atmosferei poetice, pline de mister, a vechii picturi flamande (*Serbare la Oostende*, 1921; *Logodnicii*, 1923; *Cei doi fraţi marinari*, 1923; *Strada din Oostende*, 1923). Simplificarea formei şi încărcarea ei cu o secretă şi robustă forţă lirică se accentuează în perioada petrecută la Jabbeke, unde în 1928 construieşte casa „În patru vânturi" (ce va deveni Muzeul Permeke). Peisajul marin în permanentă agitare, figurile de pescari şi ţărani reţin îndeosebi atenţia pictorului (*Marea verde*, 1933; *Iarna la Jabbeke*, 1937). Într-o epocă în care artiştii generaţiei sale experimentau cele mai diferite modalităţi de expresie – de la raţionalismul extrem al neoplasticismului (vezi *De Stijl*) până la explozia expresionistă* a lui Ensor* –, Permeke regăseşte drumul spre chipul real al lucrurilor şi fiinţelor,

făcându-ne să percepem, sub valul aparenţelor, o întreagă lume cu valori morale şi spirituale proprii.

Bibliografie: P. Haesaerts, „Orage sur la peinture flamande: Constant Permeke”, în *Laethem-Saint-Martin, le village élu de l’art flamand*, Bruxelles, 1965; B. Avermete, *Permeke*, Bruxelles, 1970.

Pervolovici, Romelo (n. Zorleni, Vaslui, 1956). Sculptor român. A studiat la Institutul de Arte Plastice „N. Grigorescu” din Bucureşti. A participat la expoziţiile de la: Sala Dalles, Bucureşti, 1986; Art Gallery, Pécs, Bienala Dantesca, Ravenna, 1988; Galeria de la Brusque, Brazilia, 1988; Bienala de la Kyoto, 1988; „Mail Art”, Solnoca, Ungaria, 1988; Praga, 1989; Bruxelles, Paris, 1990; „Filocalia”, Bucureşti, 1990; Galeriile din Hallein, Austria, 1991; Ludwig Forum, Aachen, 1997; Macrotrans Representation, Műcsarnok, 1998; „Sacrul în artă / Il Sacro nell’Arte”, Bucureşti, 1999. Din 1998 expune cu grupul 2 META (împreună cu Maria Manolescu) la Galeriile Meta din Bucureşti, ca şi la expoziţiile: Aniversarea Jacques Derrida, Paris, 2000; „L’Enlevement de l’Europe”, Herk-de-Stad şi Veneţia, 2001; „Umernost bije umetnost”, Vârşeţ, Iugoslavia, 2001. Participă la Simpozioanele de la: Măgura, 1982; Scânteia, 1986, 1988; Sighetu Marmaţiei, 1987; Prilep, 1990; Modena, 1990; Adnei, 1991, 1993; Mailot, 1993; Piatra Neamţ, 1993; Sângeorz-Băi, Babadag, 1995; Bucureşti, 1996, 1997. La detalii este păstrat caracterul frust, neprelucrat, al materialului, în vreme ce ansamblul de piatră sau lemn ascultă de un principiu ordonator. Această surpriză formală permanentă este în contact cu o nelinişte profundă, în care se întrezăreşte construcţia care stăruie în spatele fiecărui element din

compoziţie. Câteodată, jocul cu forma îl câştigă într-o asemenea măsură, încât nu-l interesează sugestia finală, importante fiind semnificaţiile de-o clipă ale materialului. (Vezi fasciculul II, planşa 33)

Bibliografie: Ruxandra Balaci, *Pervolovici*, Bucureşti, 1993.

Petäjä, Matti (n. Tampere, 1912 – m. Tampere, 1995). Pictor şi grafician finlandez. A studiat la Şcoala de Artă din Turku (1932-1934) şi la Academia de Arte Frumoase din Helsinki (1934-1937). Şi-a desăvârşit formaţia la Universitatea Regală din Stockholm (1947), Academia „André Lhote” şi Academia Grande Chaumière din Paris (1949). În 1960 devine preşedintele Asociaţiei Artiştilor din Turku, iar în 1965, preşedintele Uniunii Asociaţiilor de Artă Finlandeză. În pictură şi în grafică urmăreşte crearea unei atmosfere poetice, în care elemente simbolice – detalii de arhitectură, soarele, fiinţe imaginare etc. – susţin un discurs despre demnitatea umană, despre nevoia de a impune principiile raţionalităţii (*Soarele negru*, 1968; *Pacea stricată*, 1970; *Ciuma*, *Monument*, 1971).

Petlevski, Ordan (n. Prilep, 1930 – m. Zagreb, 1997). Pictor macedonean. A absolvit Academia de Arte Aplicate din Zagreb (1955). Între 1955 şi 1960 lucrează în atelierul lui Hegedušić*. Aderă la grupul artistic Mart. Participă la expoziţiile: „Grupul Mart”, 1955-1957; Bienala Tineretului, Paris, 1959, 1961; „Zece ani de tânără pictură mediteraneeană”, Nisa, 1960; „Bianco e nero”, Lugano, 1960; Bienala de grafică de la Tokyo, 1960; „Prix Suise de peinture abstraite”, Lausanne, 1961; Bienala de la São Paulo, 1961. Distincţii: Premiul Bienalei de la Paris, 1959;

Premiul oraşului Zagreb, 1962. În lucrările de început prelucrează cu atenţie motive pe care i le furnizează peisajul şi aşezările macedonene. Filtrarea materialului figurativ este din ce în ce mai severă, în aşa fel încât caracterul realist se diminuează, formele căpătând un statut ambiguu, oscilând între abstract[*] şi un „suprarealism nonfigurativ”, după cum îl numeşte Boris Petkovski. Nota suprarealistă[*] se păstrează şi în fazele ulterioare, când mişcarea liberă a pigmentului ameninţă reziduurile vechilor motive.

Bibliografie: Grgo Gamulin, Boris Petkovski, *Ordan Petlevski*, catalog, Skopje, 1971; Lea Ukraincik, *Ordan Petlevski*, Zagreb, 1973.

Petraşcu, Gheorghe (n. Tecuci, 1872 – m. Bucureşti, 1949). Pictor român. Studiază la Şcoala de Arte Frumoase din Bucureşti (1893-1898) cu G.D. Mirea, apoi la Paris, la Academia Julian, unde lucrează în atelierul lui W.A. Bouguerau (1898-1902). Expune la Tinerimea Artistică[*] (începând cu 1904), la expoziţiile Asociaţiei Arta[*], la Expoziţia Internaţională de la Paris (în 1937 fiind distins cu Marele Premiu), la Bienala de la Veneţia (1924, 1936, 1938, 1940, 1942, 1946 şi, postum, în 1960). Contactul cu spaţii culturale străine îi aduce, desigur, un plus de experienţă culturală, artistul păstrând tot timpul legătura intimă cu spaţiul cultural românesc, care de altfel i-a asigurat şi caracterul profund original al operei. Ceea ce atrage în primul rând la Petraşcu este cultul său pentru adevărul lumii vizibile, evitând orice îndulcire, orice exces liric. El opune totodată lirismului sămănătorist, păşunismului la care au ajuns unii epigoni ai lui Luchian[*] şi Grigorescu[*], o viziune robustă, vitală

asupra lumii. Culorile folosite de Petraşcu încep, din deceniul al treilea, să sublinieze cu o remarcabilă forţă materialitatea, concreteţea lumii care-i cade sub simţuri. Ele subliniază prin densitate şi suculenţă, ca şi prin strălucire – evocând smalţul ceramicii –, reflexele argintăriei populare. Pictorul are aceeaşi vocaţie a durabilului şi atunci când înregistrează impresii de călătorie prin ţară sau prin alte arii geografice (aşa sunt, de pildă, peisajele veneţiene). El exprimă o forţă telurică, un temperament echilibrat, o viziune optimistă, care nu înseamnă euforie lirică în faţa universului, ci capacitatea de a reţine şi a evoca realitatea palpabilă a lumii.

Bibliografie: George Oprescu, *G. Petraşcu*, Craiova, 1931; Tudor Vianu, *Gh. Petraşcu*, Bucureşti; 1943; Eleonora Costescu, *Petraşcu*, Bucureşti, 1975.

Petraşcu, Miliţa (n. Chişinău, 1892 – m. Bucureşti, 1976). Sculptor român. Studiază la Academia de Arte Frumoase din Moscova (1907-1908), Universitatea Bestujev (Litere şi Filosofie) din Sankt-Petersburg (1909), Academia de Pictură din München, condusă de Kandinsky* şi Jawlensky* (1910, când se apropie şi de revista *Jugend*), la Paris (1912-1924) cu Bourdelle*, Matisse* şi Brâncuşi*. În ţară participă la grupările Contimporanul*, Grupul nostru, Criterion. Realizează mozaicul şi frescele fântânii *Mioriţa* din Bucureşti (1927) şi monumentul *Ecaterina Teodoroiu*, Târgu-Jiu (1935). Participă la Bienala de la Veneţia (1938, 1942). Sculptura sa reprezintă în primul rând un act de rezistenţă în faţa distrugerii imaginii. Demersul sculptorului păstrează ambiţiile instantaneului şi rigorile compoziţiei clasice, întâlnite deopotrivă în arta începutului de secol. Acest

lucru o va ajuta, în lunga perioadă în care va lucra cu Brâncuşi, să se apere de tentaţiile artei marelui maestru, să nu încerce gestul simplu şi grandios al abstracţiei* brâncuşiene. Artista dovedeşte inteligenţa formaţiei, măsura dictată de temperamentul său, preluând din lecţia lui Brâncuşi abia sesizabile deviaţii formale, care dau prospeţime lucrărilor sale. În portrete, care alcătuiesc un capitol important al creaţiei sale, artista nu caută în chipul celui portretizat o „dominantă expresivă”, ci vrea să reconstituie, în ansamblul detaliilor, atributele unei personalităţi. Volumul senzual, păstrând încă vie pulsaţia dălţii, stinge izbucnirea severă a spiritualităţii celui portretizat (*Brâncuşi*, *N.D. Cocea*, *G. Enescu*, *Tudor Vianu* ş.a.).

Bibliografie: Petru Vintilă, *Miliţa*, Bucureşti, 1972; Simona Nistor, *Miliţa Petraşcu*, Bucureşti, 1973.

Petrick, Wolfgang (n. Berlin, 1939). Pictor german. Studiază la Academia de Artă din Berlin (1958-1965) cu Werner Volkert, Mac Zimmermann şi Fred Thieler. Membru fondator al grupului Großgörschen 35, Berlin (1964). Profesor la Academia de Artă din Berlin (din 1975). Participă la expoziţiile: „Noul Realism”, Berlin, 1967; „Realiştii berlinezi”, Karlsruhe, 1970; „Desenul internaţional”, Darmstadt, 1970; Bienala de la Paris, 1971; „Aktiva”, Münster şi München, 1971; „Realismul critic”, Berlin, 1971; Bienala de la Florenţa, 1972; „Principiul Realismului”, Berlin (itinerată în Germania, Suedia, Norvegia, Italia şi Grecia, 1973; „Cu camera, pensula şi şpriţpistolul”, Recklinghausen, 1973; „Timp liber – situaţii”, Berlin, 1973; „Viaţa şi moartea”, Aachen, 1974; „Viaţa e minunată”, Berlin, 1974; Bienala de la Menton, 1974. Distincţii: Premiul de Artă, Wolfsburg, 1960; Medalia de aur, Florenţa, 1972. Figurativul

clar şi consecvent anunţă încă de la început o orientare realistă. Nu avem însă de-a face cu o atitudine mimetică, cu o canonică descriere a realităţii ce cade sub simţuri. Montajele neaşteptate, insistenţele asupra unui detaliu ce poate dobândi un statut simbolic vorbesc mai curând despre un spirit cucerit de jocul imaginaţiei. Întrepătrunderile care se produc între notaţia cuminte şi invenţie provoacă un climat fantastic. Evoluând în această stare poetică, scena este străbătută de lumini variate care pot dezveli, o clipă, un chip tragic sau un gest comic.

Petrović, Nadežda (n. Čačak, 1873 – m. Valjevo, 1915). Pictor sârb. După ce urmează Şcoala de Arte Frumoase din Belgrad, ia lecţii de la pictorul Đorđe Krstić. În perioada 1898-1903 studiază şi lucrează la München cu F. Haas, Anton Ažbe şi J. Exter. În anii 1910-1912 se află la Paris, unde se apropie cu interes de căutările tinerei generaţii antrenate în înnoirea artei europene. Expune la: Salonul de Toamnă de la Paris, 1910, 1911; Expoziţia internaţională de la Roma, 1911. Tablourile de la începutul activităţii poartă în mod declarat semnul aderării la principiile pictorilor impresionişti*. Experienţa müncheneză, apoi contactul cu mişcarea fovistă* de la Paris şi, desigur, natura înzestrării sale o fac pe artistă să recurgă la culori contrastante, la tuşe violente, de clară orientare expresionistă* (*Portret de cioban*, 1912). Sincronizarea cu mişcările artistice ale vremii s-a concretizat şi printr-o susţinută activitate de critic de artă.

Bibliografie: Bojana Radojković, *Nadežda Petrović*, Belgrad, 1950.

Petrović, Zoran (n. Sakula, 1921 – m. Belgrad, 1996). Pictor şi sculptor sârb. A absolvit Academia de Arte Frumoase din Belgrad (1949), unde a studiat cu Đorđe Andrejević Kun, Vasa Pomorišac, Milo Milunović* şi Ivan Tabaković. A făcut parte din grupurile Samostalni (1951-1954) şi Decembrie (1955-1960). Profesor de desen şi pictură la Facultatea de Arte Frumoase din Belgrad (1949-1986). A lucrat în coloniile artistice din Vojvodina, Ecka, Dunele Deliblat. Distincţii: Premiul Leiner, São Paulo, 1961; Premiul Serbiei, 1962; Premiul coloniei Ecka, 1966; Premiul Bienalei de desen de la Zagreb, 1968; Placheta de Onoare a Universităţii de Artă, Belgrad, 1988. În pictură, desene şi sculptură răzbat aceleaşi motive pe care i le impun, într-un mod presant, artefactele erei maşiniste. Dintr-un arsenal industrial, fantast sau real, artistul creează montaje cu substrat figurativ. Prelucrând într-un fel personal procedeele artei pop*, astfel de imagini adună fragmente de maşini în baza unui dicteu automat sau, uneori, într-o ordine premeditată. Un spirit parodic, în care ironia se aliază cu naivitatea şi cu plăcerea jocului, face ca montajele sale să ia forma unor personaje sau scene ce evocă situaţii istorice, mitologice sau biblice.

Bibliografie: G. Šarčević, *Zoran Petrović*, catalog, Novi Sad, 1975; Zoran Pavlović, *Zoran Petrović*, catalog, Belgrad, 1985.

Petrov-Vodkin, Kuzma Sergheevici (n. Hvalinsk, 1878 – m. Leningrad, 1939). Pictor rus. Studiază la Samara (1893-1895) cu F. Burov, la Şcoala Tehnică „Baron Stieglitz” (1895-1897), la Şcoala de Pictură, Sculptură şi Arhitectură din Moscova (1897-1905) cu N. Kastkin, A. Arhipov, L. Pasternak şi V. Serov*, în atelierul lui A. Ažbe din München (1901), la Paris, în diferite

academii libere (1905-1908). În timpul studiilor vizitează Italia, Grecia, Franţa şi nordul Africii. A fost profesor la Şcoala Zvanţov (1910-1915) şi la Academia de Arte din Petrograd (1918-1932). Membru al asociaţiilor Lumea artei (vezi *Mir iskusstva*), Trandafirul albastru (vezi *Golubaia roza*) şi Patru arte (*Cetire iskusstva*, 1924-1931). A publicat cărţile: *Samarkandia. Note de drum*, 1923; *Hlînovsk. Povestea mea*, 1930; *Spaţiul lui Euclid*, 1932. Debutează sub influenţa simbolismului*, realizând tablouri cu o luminozitate aparte, ce sporeşte farmecul motivelor (*Scăldatul calului roşu*, *Ţărm*, 1908; *Vis*, 1910; *Băieţi jucându-se*, 1911; *Fete pe malul Volgăi*, 1915). Pentru a sugerea tridimensionalitatea lucrărilor, pictorul inventează aşa-numita „perspectivă sferică”, bazată pe raporturile dintre tonurile calde şi reci, pe diferitele intensităţi ale culorii aflate în lumină sau în umbră. Consecvent poeticii sale picturale, a realizat şi unele compoziţii tematice (*Anul 1918 la Petrograd*, 1920; *Moartea comisarului*, 1927), portrete, peisaje, naturi statice, ilustraţii de carte, decoruri pentru spectacole teatrale, lucrări de artă monumentală. (Vezi fasciculul II, planşa 5)

Bibliografie: N. Adaskina, *K. Petrov-Vodkin*, Moscova, 1970; N. Barabanova, I. Rusakov, *K. Petrov-Vodkin*, Leningrad, 1986.

Pevsner, Antoine (n. Klimovici, 1884 – m. Paris, 1962). Sculptor şi pictor rus. Studiază la Şcoala de Arte Frumoase din Kiev (1902-1909) şi la Academia de Arte din Petersburg (1910). Petrece câţiva ani la Paris (1911-1913), apoi la Oslo (1915-1917). Revine în Rusia, unde lucrează ca profesor la Atelierele de Artă din Moscova. În 1920, împreună cu fratele său, Gabo*, lansează *Manifestul realismului*, prin care se declară adeptul unei arte

constructiviste*, principiul *construcţiei* fiind considerat temeiul oricărei opere de artă. Artistul neagă artei funcţia de reprezentare, de reflectare a aspectelor lumii vizibile, pentru a face elogiul acţiunii creatoare de spaţiu. El renunţă la mijloacele oferite de volum şi de linii, de masele statice ale sculpturii şi apelează la plăci transparente de plastic sau foi de metal uşoare, pe care le montează în aşa fel încât să nu dea impresia de volume compacte (*Tors*, 1924; *Cap de femeie*, 1925; *Portretul lui Marcel Duchamp*, 1926). Realizate din fibre metalice care par urmele unei fibre aflate în mişcare, sculpturile câştigă tot mai mult în acurateţe (*Suprafaţă desfăşurabilă*, 1938; *Construcţie în spirală*, 1943; *Construcţie cinetică*, 1943; *Construcţie dinamică*, 1947; *Columna păcii*, 1954; *Viziunea spectrală*, 1959). Rămas credincios ideilor sale din tinereţe, Pevsner este autorul unei opere unitare din punct de vedere stilistic. El a contribuit, ca şi Gabo, la dezvoltarea unei arte în care travaliul mental are ecouri imediate asupra spaţiului ambiental într-o epocă dominată de progresele tehnologiilor.

Bibliografie: Ruth Olson şi Abraham Chanin, *Naum Gabo – Antoine Pevsner*, cu o introducere de Herbert Read, New York, 1948; R. Massat, *Antoine Pevsner et le constructivisme*, Paris, 1956; P. Peissi, C. Giedion-Welcker, *Antoine Pevsner*, Neuchâtel, 1961.

Pfahler, Georg Karl (n. Emetzheim, 1926 – m. Emetzheim, 2002). Pictor german. Studiază la Academia de Artă din Stuttgart (1950-1954). Fondator al grupului 11. Participă la expoziţiile: „Scrierea şi imaginea”, Amsterdam, 1963; Bienala de la San Marino, 1963; Carnegie International, Pittsburgh, 1964;

„Semnale”, Basel, 1965; „Obiecte colorate şi semnale”, Berlin, 1965; „Formele culorii”, Amsterdam, 1967; Bienala de la Tokyo, 1968; Bienala de la Veneţia, 1970. Distincţii: Premiul de Artă, Baden-Württemberg, 1957. Urmăreşte manifestarea culorii-element-de-expresie-plastică în câmpul tabloului, în raporturile volumetrice ale sculpturii, în peisajul natural sau în complexele aşezări urbane. Culoarea este înţeleasă în datele sale fundamentale, ca participant la configurarea mediului de viaţă. Artistul ţine sub control formele colorate, supunându-le astfel rigorii geometrice. Altă dată triumfă energii lăuntrice care sparg formele, lăsând masele de culoare să evolueze libere. Şi într-un caz, şi în altul, caracterul abstract* al imaginii rămâne nealterat.

Bibliografie: Günther Ladstetter, *Georg Karl Pfahler. Zeichnungen, Collagen, Druckgraphic*, Mannheim, 1974; Ingrid Mössinger, Beate Ritter (eds.), *Georg Karl Pfahler*, Leipzig, 2001.

Phillips, Tom (n. Londra, 1937). Pictor englez. A studiat la Colegiul „St. Catherine” din Oxford (1956-1959) şi la Şcoala de Arte şi Meserii Camberwell din Londra (1961). Este de asemenea compozitor, prezentându-şi creaţiile muzicale la diferite concerte (Festivalul din Bordeaux, 1968 etc.). Distins cu Premiul Asociaţiei Internaţionale a Artiştilor în 1969. Pe mari panouri decorative (de regulă, acrilic pe pânză) distribuie benzi verticale de culoare, întrerupte de zone în care plasează scene pictate în stil realist. Ritmul benzilor aminteşte de vârstele de pe vechile scoarţe specifice artei populare de pe diferite meridiane ale lumii, asigurând şocul vizual, după care începe descoperirea şi lectura reprezentării figurative.

Bibliografie: Tom Phillips, *Dante’s Inferno*, Londra, 1985; Tom Phillips, *Musik der Bilder*, München, 1998.

Phoebus, Alexandru (n. Bucureşti, 1899 – m. Bucureşti, 1954). Pictor român. A debutat cu un protest împotriva academismului profesorului său G.D. Mirea, tânărul student părăsind, împreună cu Lucian Grigorescu*, Mac Constantinescu ş.a. Şcoala de Arte Frumoase, pentru a fonda Academia Liberă de Artă, unde, printre alţii, vor preda pictorii Petraşcu*, Steriadi*, Arthur Verona. Îşi desăvârşeşte formaţia la Paris, frecventând Academia Julian şi atelierele de la Grande Chaumière. Creaţia sa – având la bază o poetică picturală ce pune accentul pe revelarea resurselor concretului – înseamnă un răspuns polemic şi creator la formulele îngheţate ale academismului cu care s-a confruntat în tinereţe şi la tendinţele neoacademiste ce se insinuau în arta românească în preajma anilor 1950. Ecouri din curente ca expresionismul* şi constructivismul* se vor răsfrânge în chip original în opera sa (care cuprinde peisaje din Bucureşti, din zona Făgăraşului etc., precum şi o amplă galerie de portrete de muncitori, ţărani, autoportrete), pictorul fiind atras de obţinerea unei atmosfere pline de tensiune şi, pe de altă parte, de formele ample, epurate de detalii, înscrise riguros în compoziţie. Unele supradimensionări ale formelor anatomice subliniază un volum sau altul, creând un interesant joc de curbe şi contracurbe. Între amănunt şi ansamblu se stabileşte o relaţie subtilă, un abur metafizic adâncind în fond cunoaşterea realităţii reprezentate.

Bibliografie: D. Dancu, *Al. Phoebus*, Bucureşti, 1966.

Picabia, Francis (n. Paris, 1879 – m. Paris, 1953). Pictor francez. După studii la Şcoala de Arte Decorative şi Şcoala de Arte Frumoase din Paris, în 1898 începe să frecventeze atelierul lui Camille Pissarro*, sub influenţa căruia pictează în stil impresionist*. Din 1909 se apropie de artiştii cubişti*, devenind unul dintre membrii fondatori ai grupului Section d'Or* (1911). În 1913 participă la Expoziţia internaţională de la New York (vezi *Armory Show*). Devine unul dintre promotorii artei dadaiste* şi, îmbrăţişând unele dintre ideile lui André Breton, ai suprarealismului*. Creează costume şi decoruri pentru baletele suedeze (spectacolul *Relache*, 1924). Acordând în general importanţă motivului, aspectelor realităţii concrete, artistul urmăreşte obţinerea unei compoziţii muzicale (*Procesiune la Sevilla*, 1912; *Udine*, 1913). Un ecou deosebit îl vor avea tablourile în care pictează diverse maşini şi construcţii tehnice (*Parada*, 1917), care, depăşind limitele dadaismului şi suprarealismului, se înscriu într-o dispută mai largă asupra obiectului şi fiinţei umane în imaginea plastică.

Bibliografie: Francis Picabia, *Écrits*, 2 vol., Paris, 1975, 1978; Michel Sanouillet, *Picabia*, Paris, 1964; R. Hunt, *Picabia*, Londra, 1964; *Picabia*, catalog, New York, 1970; W. Camfield, *Francis Picabia*, Princeton, 1979; M.L. Borrŕs, *Picabia*, Barcelona, Paris, 1985; S. Fauchereau, *Picabia*, Paris, 1996.

Picasso, Pablo (n. Málaga, 1881 – m. Mougins, 1973). Pictor, sculptor şi gravor spaniol. Fiu al lui Don José Ruiz y Blasco, profesor la Şcoala de Arte şi Meserii din Málaga, şi al Maríei Picasso y López, de origine andaluză. Cu o uimitoare precocitate, desenează (în 1888 realizează primul tablou –

Picadorul) nu cu candoarea presupusă a unui copil, ci, încă de pe acum, cu virtuţile unui artist autentic. În 1891 familia se mută la Coruña, Picasso urmând Şcoala de Arte şi Meserii Da Guarda, unde tatăl său fusese transferat ca profesor. După o trecere scurtă prin Madrid se mută la Barcelona, unde tatăl său începe să predea la Şcoala de Arte Frumoase La Llotja. Cu incredibila sa virtuozitate, execută într-o singură zi lucrările examenului de admitere pentru care, regulamentar, se acorda o lună. În 1897 intră la Academia San Fernando din Madrid, colaborând cu desene la diferite reviste. După o expoziţie personală, în boemul local „Cele patru pisici”, deschisă în 1900, descinde în acelaşi an la Paris. Câţiva ani oscilează între Paris şi Barcelona, deschizând expoziţii, înfiinţând publicaţii (în 1901 fondează revista *Arte joven*, din care apar câteva numere); leagă prietenii cu scriitori, artişti, manifestându-şi temperamentul tumultuos, deschis spre experienţe noi, spre acţiuni culturale. Din 1904 se stabileşte definitiv la Paris, ocupând unul dintre atelierele ce se aflau în casa supranumită Bateau-Lavoir, loc de întâlnire a ambiţioasei generaţii de artişti şi scriitori ce voia să revoluţioneze arta secolului abia început. Pictează în anii 1904-1905 primele tablouri inspirate din lumea circului, cu acrobaţi, saltimbanci etc., rămânându-i indiferentă mişcarea fovistă*, lansată cu zgomot la Salonul de Toamnă din 1905, deşi în anul următor va lega prietenii strânse cu reprezentanţii acestei mişcări – Matisse*, Derain* etc. În 1907 pictează printre altele *Domnişoarele din Avignon*, considerat primul tablou cubist*. Din 1908 preia împreună cu Braque* conducerea mişcării cubiste, renunţând la procedeele clasice de reprezentare – clarobscurul, perspectiva albertiană etc. Ambiţionând redarea „realităţii totale” (*Portretul lui A. Vollard*,

1910; *Fata cu mandolină*, 1910; *Arlequin*, 1915 etc.), Picasso va căuta în permanenţă noi mijloace de expresie. Fondul său spaniol, neliniştea care a generat barocul iberic atât de specific îl conduc spre noi drumuri. După ce recepţionează influenţe din arta Antichităţii greco-romane, atras fiind de robusteţea formelor (*Trei femei la fântână*, 1921; *Mamă cu copil*, 1922), participă la manifestările suprarealiştilor*, pictând personaje deformate, agitate de forţe incontrolabile, intuind deja dezastrele ce vor apărea curând pe scena istorică (*Lupta cu taurii*, 1934; *Minotauromahia*, 1935). Drama prin care trece Spania (războiul civil izbucnit în iulie 1936) îl mobilizează pe artist, care e numit director al Muzeului Prado. Pictează acum tablouri în care îşi exprimă oroarea împotriva iraţionalului, a violenţei. Din această perioadă datează opere ca *Femeia care plânge* şi celebrul tablou *Guernica*, 1937, sugerat de bombardarea acestui oraş. Artistul îşi exprimă protestul împotriva agresiunii, a brutalităţii, apărând integritatea şi frumuseţea umană. Din acest moment, evoluţia sa va fi explicit angajată. În 1944 aderă la Partidul Comunist Francez. În 1948 ia parte la Congresul Păcii din Polonia, iar un an mai târziu creează *Porumbelul* – simbol al păcii. Din anul 1957 datează panourile *Războiul* şi *Pacea,* destinate unei capele dezafectate din Vallauris (unde artistul a locuit un timp), devenită „templu al păcii”. În 1958 realizează o amplă pictură murală pentru Palatul UNESCO. Câţiva ani e preocupat – o interesantă nevoie de fixare în tradiţiile culturale – de un ciclu de tablouri inspirate de pictori ca Delacroix, Velázquez, Monet. Se stabileşte la Mougins, în Ville de Notre Dame, în 1970, an în care la Barcelona se înfiinţează Muzeul Picasso (peste 900 de lucrări donate de artist). Opera sa e de o vastitate unică: pictură,

gravură, desen, sculptură, ceramică, ilustraţii de carte, decoruri pentru spectacole etc. Este expresia cea mai grăitoare a nevoii de noutate pe care, cu o frenezie nemaiîntâlnită, o trăieşte secolul XX. El nu este o simplă reflectare a unui fenomen – să cităm doar diversitatea de atitudini ale individului în faţa standardelor impuse de revoluţia tehnico-ştiinţifică şi de organizările sociale –, ci, cum ne dăm uşor seama, o conştiinţă provocatoare de noutate. Zestrea sa ancestrală ce a creat barocul iberic se confundă cu realitatea unui secol agitat, în necontenită mişcare, în căutarea stabilităţii. El parcurge cu dezinvoltură perioade diverse („albastră”, 1901; „roz”, 1905; „neagră”, 1906; „Dirant” – de la localitatea unde a lucrat –, 1928; „a metamorfozelor”, 1929). Aderă la diferite curente, participă la elaborarea programelor lor, părăsindu-le apoi pentru altele. Artistul fuge de ancorarea într-o formulă, oricât ar crede în aceasta la un moment dat. De aceea e riscant să-l fixezi, cu pretenţia de a-l defini, într-un anumit curent. „Diversitatea proteică a lui Picasso”, scrie Herbert Read, „este pentru critici una dintre cele mai derutante caracteristici”. Dar tocmai această imperioasă nevoie de nou, de negare a formelor îngheţate, de răscolire a universului uman cu cele mai diverse mijloace artistice pentru a-i sublinia demnitatea şi durata constituie secretul succesului unuia dintre cel mai des citaţi artişti ai secolului XX.

Bibliografie: David Douglas Duncan, *Les Picasso de Picasso*, Paris, 1961; Pierre Cabanne, *Le siècle de Picasso (1881-1973)*, Paris, 1975; *Pablo Picasso: A Retrospective*, Museum of Modern Art, New York, 1980; R.-J. Moulin, *Picasso, 1881-1981: célébration du centenaire d’une naissance*, Paris, 1981; *Je suis le cahier: Les carnets de Picasso*, Paris, 1986; Picasso, *Écrits*, Paris, 1989; H.B.

Chipp (ed.), *Pablo Picasso. Catalogue Raisonné of His Works*, 6 vol., San Francisco, 1995-1998; M. McCully, *Ceramics of Picasso*, 2 vol., Paris, 1999.

Picelj, Ivan (n. Okučani, 1924 – m. Zagreb, 2011). Pictor şi grafician croat. A studiat la Academia de Arte Frumoase din Zagreb (1943-1946). Din 1948, împreună cu Vjenceslav Richter* şi Srnec*, se ocupă de organizarea expoziţiilor de artă iugoslavă în străinătate. Distincţii: Premiul oraşului Zagreb, 1963; Premiul Vladimir Nazor, Zagreb, 1972; Premiul Bienalei de la Baden-Baden, 1981. Adept al aşezării creaţiei pe baze logice, ştiinţifice, artistul supune formele pe care le reprezintă unei prelucrări mentale, până când acestea dobândesc o puritate geometrică. Principiile ştiinţifice guvernează fiecare dintre operele grafice sau picturale, ca şi reliefurile decorative pe care le realizează. Stricteţea elaborării, eliminarea impurităţilor emoţionale, menţinerea plăcerii de a construi îl situează în descendenţa artei puriste, promovate de gruparea olandeză De Stijl*. Picelj a contribuit la dezvoltarea, în Iugoslavia, a artei abstracte* de factură geometrică, prin propriile lucrări, ca şi prin iniţiative culturale, fiind unul dintre principalii membri fondatori ai grupării EXAT 51*.

Bibliografie: Želimin Koščević, Ješa Denegri, *Exat 51*, Zagreb, 1989; Ješa Denegri, *Grafika Ivan Picelj*, Galerija Zodijak, Osijek, 1979; *Ivan Picelj*, Kresge Art Museum, Michigan State University, 1985.

Pictură metafizică vezi *Pittura metafisica*

Piene, Otto (n. Bad Laasphe, 1928 – m. Berlin, 2014). Pictor şi sculptor german. Studiază la Şcoala Blocherer şi Academia de Artă din München (1948-1950), Academia de Artă din Düsseldorf (1950-1953), Universitatea din Kiel – secţia de filosofie (1953-1957). Fondator, împreună cu Mack*, al Zero Gruppe*, Köln (1958). Profesor invitat la Universitatea din Philadelphia (1964). În perioada 1968-1972 se află la Institutul de Tehnologie Massachusetts din Cambridge, fiind mai întâi cercetător la Centrul de Studii Vizuale, apoi profesor la Şcoala de Arhitectură şi Sistematizări. Participă la expoziţiile: „Viziune în mişcare – mişcare în viziune”, Anvers, 1959; „Festivalul artei de avangardă”, Paris, 1960; „Mişcarea”, Amsterdam, 1961; Carnegie International, Pittsburgh, 1961, 1964, 1967, 1970; „Lumină şi mişcare”, Düsseldorf, 1965; „Lumină-sculptură”, Cleveland, 1968; „Sculpturi gonflabile”, New York, 1969; „Kinetics”, Londra, 1970; Bienala de la Veneţia, 1970; „Pământ, Aer, Foc, Apă: Elemente ale Artei”, Boston, 1971; Bienala de la Tokyo, 1972. Atât în pictură, cât şi în sculptură, artistul caută să ajungă la esenţa expresiei vizuale. Pătrunzând tot mai adânc în realitatea fenomenală, el ia în discuţie, pe rând, culoarea, lumina, mişcarea, configuraţia spaţială a luminilor. Ţinta ultimă a acestui examen la care supune dinamica limbajului plastic este identificarea acelor mijloace prin care se exprimă direct şi neîngrădit un spirit avid de libertate. Obiectul investiţiei fiind în continuă transformare, creaţiile sale împrumută ceva din starea fluidă a realităţii. Caracterul cinetic* al acestor lucrări este dat nu numai de contactul cu tranzitoriul din natură, ci şi de imprevizibila manifestare a sensibilităţii umane.

Bibliografie: S. Wiese, R. Rennert (eds.), *Otto Piene. Retrospektive 1952-1996*, Kunstmuseum und Kunstpalast, Düsseldorf, 1996.

Pietilä, Tuulikki (n. Seattle, 1917 – m. Helsinki, 2009). Grafician finlandez. Studiază la Şcoala de Artă din Turku (1933-1936), Academia de Arte Frumoase din Helsinki (1936-1940), Universitatea Regală din Stockholm, Academia „Fernand Léger" şi Şcoala de Arte Frumoase din Paris (1945-1949). A activat ca profesoară la Academia de Arte Frumoase din Helsinki (1956-1960). În gravurile sale, culoarea deţine un anumit rol, sporind dramatismul esenţial între alb şi negru. Materialul figurativ este stilizat, fără ca acest lucru să ducă la asprimea conturului. Culorile se află într-o permanentă expansiune, ceea ce aduce o impresie de spontaneitate, de gest necontrafăcut. Alături de lucrări consacrate unor personaje umane sunt foarte multe acelea ce propun o călătorie poetică în lumea cosmosului sau a adâncurilor mării, unde sugestiile din real întreţin o fecundă stare imaginativă.

Pignon, Édouard (n. Bully-les-Mines, 1905 – m. La Couture-Boussey, 1993). Pictor francez. Practică la început meseria de miner în zona natală, la Marles-les-Mines. La Paris lucrează ca muncitor în uzinele de automobile, urmând cursuri serale de pictură şi sculptură (1927-1932). Retuşor foto şi litograf, are posibilitatea să picteze şi să expună, consacrându-se picturii în 1936. Face cunoştinţă cu Picasso* în 1937, interesându-se tot mai mult de modalităţile de angajare socială a artei (în 1934 participase la expoziţia Asociaţiei Artiştilor şi Scriitorilor Revoluţionari). Îşi petrece verile la Collioure şi iernile la

Oostende, vreme în care se conturează un mod de a construi şi de a colora foarte intens (din 1941). Preocupat de peisaj şi de figura umană, trece curând printr-o perioadă în care acordă importanţă desenului, conturului grafic (ciclurile „Catalanele!”, 1946; „Maternităţile”, 1950). Se bucură de prietenia lui Picasso, împreună cu care lucrează la Vallauris diferite compoziţii în ceramică. După 1960, în pictura lui Pignon se produce o decisivă orientare spre o paletă vulcanică, plină de contraste, tipică pentru temperamentul său (cicluri cu lupte de cocoşi, nuduri în peisaje, portrete de muncitori etc.). Stăpân pe compoziţie, pictorul lasă în expansiune liberă tensiunile interioare vitale, regăsind aici un filon expresionist[*].

Bibliografie: Édouard Pignon, *La Quête de la réalité*, Paris, 1966; R.-J. Moulin, André Calles, *Pignon*, Paris, 1970; *Édouard Pignon*, catalog, Centre National des Arts Plastiques, Paris, 1985; Hélène Parmelin, *Édouard Pignon, touches en zigzag pour un portrait*, Paris, 1987; Philippe Bouchet, *Édouard Pignon*, Neuchâtel, 2004.

Piladakis, Manolis (n. Alexandria, 1927). Pictor grec. A studiat artele plastice la Universitatea din Oregon, SUA. Din 1969 se ocupă de cercetări în domeniul gravurii la Atelierul de Litografie Tamarind din Los Angeles. Participă la: Bienala de la Alexandria; Bienala de la São Paulo; Bienala de la Ljubljana, 1965; Bienala de la Tokyo, 1966; Bienala de la Lugano, 1968; Bienala de la Veneţia, 1972. Pasionat al experimentării unor noi mijloace de gravare şi imprimare, artistul şi-a elaborat o serie de „imagini-simbol” prin care se angajează în dezbaterile contemporane privitoare la destinul omului şi al înfăptuirilor sale. Sigilii, amprente, litere izolate sau dispuse în ordinea unor inscripţii, cifre, fragmente rămase din impactul cu ambianţa

lumii moderne alcătuiesc repertoriul de semne cu care îşi elaborează lucrările (ciclul „Mesaj”, 1972). Deşi apelează la „citate” din realitatea vizibilă, în spiritul concepţiilor artei pop*, lucrările sale au un foarte pronunţat caracter subiectiv, datorat implicării artistului în simbolurile folosite şi mai ales coloritului şi desenului, trecute printr-un puternic filtru afectiv.

Piliuţă, Constantin (n. Botoşani, 1929 – m. Bucureşti, 2003). Pictor român. Studiază la Institutul de Arte Plastice „N. Grigorescu” din Bucureşti (1949-1955), unde a lucrat sub îndrumarea lui Ciucurencu*. Ia parte la Festivalul internaţional de pictură din Cagnes-sur-Mer, 1977. Distincţii: Premiul pentru pictură al Uniunii Artiştilor Plastici din România, 1967; Premiul Ion Andreescu al Academiei Române, 1974. Ca desenator, se impune printr-o deosebită acuitate a observaţiei tradusă printr-o linie incisivă, purtătoare, după caz, de tensiuni dramatice sau de situaţii pline de umor. În pictură evoluează într-o direcţie a peisagisticii în care cultul pentru natură, pentru elementele concrete ce s-au impus cândva memoriei se împleteşte cu un filon liric care domină întreg materialul figurativ, într-o structură poetică inedită. Acest lirism îl descoperim în tablourile inspirate de Delta Dunării, de pământul ars de soare, cu vegetaţii pitice, al Dobrogei sau de oraşele vechi (Botoşani, de exemplu), cu o arhitectură pitorească, conservând umbrele târgurilor de odinioară. Pictorul elimină detaliul nesemnificativ, gestul incidental, pentru a sesiza durabilul. Culoarea se aşterne în câmpuri largi, monocrome. Tonurile luminoase, degajate de impurităţi, compun o lume aerată, în care meditaţia se instaurează ca o modalitate de a se reface comuniunea cu o natură pură şi vitală. Cu aceleaşi posibilităţi

de esenţializare, pictorul abordează şi alte genuri, ca portretul (*Tudor Vianu*, *Tudor Arghezi*) şi compoziţii de evocare istorică. Este de asemenea autorul unor lucrări de artă monumentală, realizate în frescă (Muzeul Unirii din Alba-Iulia, 1968), mozaic (Supermagazinul din Târgovişte) sau din module ceramice (Hidrocentrala Porţile de Fier, 1973).

Bibliografie: Ion Marina, *Constantin Piliuţă*, Bucureşti, 1969; Mircea Grozdea, *Constantin Piliuţă*, Bucureşti, 1980; Constantin Prut, *Constantin Piliuţă*, album, Bucureşti, 1983.

Pilon, Veno (n. Ajdovščina, 1896 – m. Ajdovščina, 1970). Pictor sloven. A studiat la Academia de Artă din Praga (1919-1920) cu profesorii J. Obrovsky şi J. Loukota, în Florenţa (1920-1921) cu profesorul Celestini şi la Viena (1921-1922). Se stabileşte la Paris în 1930. În 1924 aderă la Clubul Tineretului (Kluba mladih). Participă la: Bienala de la Veneţia, 1924; „Grupul Manes”, Praga, 1927; Salon des Indépendants, Paris, 1930. După o primă fază în care utilizează tuşe şi linii expresioniste*, artistul acordă mai multă atenţie formei, recurgând la stilizările şi simplificările de tip cubist*. Păstrând vivacitatea şi expresivitatea culorii, tabloul se îndreaptă tot mai decis spre realismul magic. În spaţiul construit pe baza mişcării, tonurilor calde şi reci, într-un sistem perspectival ce aminteşte de Cézanne*, trimiterile la realitatea obiectuală se încarcă de o poezie pătrunzătoare şi persistentă. Ca grafician s-a remarcat prin desenele satirice pe care i le-au inspirat scenele din Montparnasse, ca şi prin ilustraţiile unor scriitori ca Alphonse Daudet şi Guy de Maupassant.

Bibliografie: Luc Menase, *Veno Pilon*, catalog, Ljubljana, 1966.

Piper, John (n. Epsom, Surrey, 1903 – m. Fawley Bottom, 1992). Pictor şi grafician englez. După studii la Slade School şi Colegiul Regal de Artă din Londra, în 1930 vizitează Parisul, unde îi cunoaşte pe Brâncuşi* şi Arp*. Primele opere, până prin 1938, urmează o direcţie geometrizată, puristă (vezi *De Stijl*). În 1941 devine pictor oficial de război şi pictează, la Bath şi Coventry, lucrări în care se resimte plăcerea înregistrării exacte a topometrului, ca şi o înclinare spre motive romantice. De acum înainte, în opera lui, modalităţile figurative se întâlnesc cu cele abstracte* (ferestrele colorate de la Catedrala din Coventry). A realizat costume şi decoruri pentru spectacolele de balet.

Bibliografie: A. West, *John Piper*, Londra, 1979; *John Piper*, catalog, The Tate Gallery, Londra, 1983.

Pirosmanaşvili, Niko (n. Mirzaana, Kahetia, 1862 – m. Tbilisi, 1918). Pictor gruzin. Autodidact, cu o existenţă nesigură, hoinară, devine pictor de firme şi decoraţii murale pentru restaurante. Treptat, lucrările sale, risipite prin întreaga Gruzie, compun o inedită imagine a oamenilor şi locurilor acestei ţări. El aşază în compoziţie elemente ce rezultă din observaţia directă, alături de unele detalii „din amintire”, acordând o valoare simbolică imaginii. Nu ezită să picteze privelişti şi întâmplări la care nu a participant direct, ci le cunoaşte din povestirile altora (*Oraşul Batumi*, *Vânătoare în India*, *Râul Emut din Tungus*). În numeroasele scene de ospeţe pe care le-a pictat distinge cu uşurinţă statutul social al participanţilor (*La chef cu flaşnetarul Datiko Zernel*, *Cinci cneji chefuind*, *Ospăţ la culesul strugurilor*, *Chef în boschetul de vie*). În acelaşi spirit realizează portretele *Măturătorul*, *Gheorghe Saakadze*, *ţăran înstărit din*

Kahetia, *Bucătarul*, *Pescarul*, *Actriţa Margarita* etc. Cu pasiunea înregistrării cadrului de viaţă obişnuit, pictează grupuri de obiecte, mese cu bucate sau „portretizează” diferite animale (*Mistreţul negru*, *Scroafă albă cu purcei*, *Cerb*, *Vulturul şi iepurele*, *Urs într-o noapte cu lună*). Lumea pe care o descoperă şi o pictează cu mijloacele artei naive* – în cadrul căreia trebuie socotit unul dintre fondatori şi unul dintre cei mai de seamă reprezentanţi – are un farmec inconfundabil, în care se împletesc inocenţa, umorul, bucuria şi tristeţea.

Bibliografie: S. Amiranaşvili, *Niko Pirosmanaşvili*, Moscova, 1967; C. Zdanevich, *Niko Pirosmanashvili*, Paris, 1970; Alfred Nützmann, *Niko Pirosmanasvili*, Berlin, 1975.

Pissarro, Camille (n. Insula Saint-Thomas, 1830 – m. Paris, 1903). Pictor francez. Naşterea pe o insulă din Indiile de Vest, cei câţiva ani petrecuţi în Venezuela, la vârsta formaţiei (1852-1855), unde desenează împreună cu pictorul danez Fritz Melbye, ar trebui să recomande un pictor marcat de exotism şi de exuberanţă. Pissarro nu a rămas nesensibilizat de această biografie, debutând sub semnul sudului, dar într-un mod din care spectaculosul este exclus. Ceea ce rămâne din impresia adâncă a anilor copilăriei este cultul luminii şi al culorii. În 1855 descoperă la Paris pictura lui Corot, fapt care îl ajută să intuiască importanţa zestrei dobândite în spaţiul primelor experienţe. Se înscrie la École des Beaux-Arts, dar preferă să urmeze cursurile libere de la Académie Suisse (1955-1861), unde îi cunoaşte pe Guillaumin şi pe Cézanne*. Expune la Salonul Refuzaţilor din 1863, împreună cu Manet, Jongkind şi Cézanne. În timpul războiului germano-francez pleacă în Anglia

(1870-1871), descoperind arta plină de lumină a lui Turner şi Constable. Pictează el însuşi pe malurile Tamisei, cristalizându-şi viziunea şi maniera de lucru în *plein air*. Este prezent în expoziţiile pictorilor impresionişti* deschise în atelierul fotografului Nadar (1874-1886). Singur sau împreună cu alţi pictori impresionişti, pictează la Pontoise, Auvers-sur-Oise, Montfoucault etc. În 1884 se mută la Érigny, lângă Grisors (Eure), pictând aici verile, iar iernile la Paris privelişti de pe strada Saint-Lazare, cartierul Montmartre, Piaţa Teatrului Francez, Piaţa Operei. Sub influenţa lui Seurat*, în 1885-1890 traversează o etapă „divizionistă" (vezi *Neoimpresionism*), după care revine la stilul său de lucru, vizibil în lucrările realizate la Rouen, Fontainbleau, Le Havre şi, din nou, la Érigny. Împreună cu grupul de artişti impresionişti, face eforturi de a elibera pictura de schematismul academist, de sumbrele canoane cromatice, de greoaia structură alegorică, livrescă, a imaginii. Preocupat să înregistreze realitatea aşa cum se oferă ea simţurilor, el, ca şi ceilalţi artişti din noua mişcare, este atent la modificările luminii reflectate pe obiecte, la schimbarea evidentă a raporturilor cromatice în cursul zilei, în diferitele ipostaze ale anotimpurilor. Norii, coroanele de arbori înfloriţi, frunzişurile ce se pierd la linia orizontului, siluetele umane sunt pătrunse de o lumină acidă, pulverizatoare.

Bibliografie: Charles Kunstler, *Camille Pissarro*, Paris, 1930; *Camille Pissarro. Lettres à son fils Lucien*, Paris, 1950; Thadée Natanson, *Camille Pissarro*, Lausanne, 1950; John Rewald, *Camille Pissarro*, Köln, 1968; Marina Preutu, *Pissarro*, Bucureşti, 1974.

Pittura colta (pictură cultivată). Mişcare italiană apărută în anii 1980, în prelungirea conceptului de *apropriere**, care dobândeşte tot mai clar caracterul de însuşire, de preluare a unor realităţi culturale, în condiţiile afirmării simulaţionismului*, care face apologia simulacrului în cultură. În lucrările realizate de „pictorii cultivaţi” sunt preluate sub forma directă a citatului imagini din „muzeul imaginar”, omagiindu-se astfel trecutul şi blamându-se rătăcirile în incidental şi derizoriu ale lumii de azi. Astfel de atribute prezintă operele semnate de pictori ca Alberto Abate, Ubaldo Bartolini, Stefano Di Stasio, Omar Galliani, Carlo Maria Mariani şi Franco Piruca.

Pittura metafisica (pictură metafizică). Mişcare artistică italiană apărută în 1917 ca urmare a întâlnirii, într-un spital din Ferrara, a lui Giorgio De Chirico*, a fratelui său, pictorul, poetul şi muzicianul Alberto Savinio, şi a pictorului Carlo Carrà* – artişti ce-şi propuneau să reacţioneze împotriva dinamismului şi zgomotului produs de arta futuristă*. De Chirico, principalul reprezentant al mişcării, pictase primele sale „tablouri metafizice” încă din 1909, urmate de seria „Pieţe italiene”, realizată la Paris în 1910. În acelaşi an apărea, în traducerea lui Papini, studiul *Introducere în metafizică* de Bergson, fapt ce ne vorbeşte despre atmosfera spirituală a epocii. Carrà renunţă la ideile futuriste pe care le promovase până atunci şi se dedică acestei noi orientări, care, în mijlocul unei umanităţi grăbite să-şi trăiască exaltarea în faţa maşinismului, regăsea capodoperele Antichităţii şi Renaşterii, aduse în imagine, poate cu nostalgie, ca mărturii pilduitoare ale măreţiei trecutului. Tablourile metafizice surprind aspecte diverse ale realităţii – vestigii

antice, case, manechine, obiecte din interiorul locuinţei –, prezentate în concreteţea ei, până când aparenţele încetează să mai spună ceva şi să deschidă o fereastră spre adevărurile care scapă observaţiei obişnuite, cotidiene. În 1919, De Chirico publică manifestul *Noi, metafizicienii*, în care afirmă tranşant: „Noi, pictorii metafizici, am sanctificat realitatea”. Opera pictorilor metafizici, în special a lui De Chirico din anii 1910-1920, articolele lor publicate în general în revista de artă metafizică *Valori plastici*, editată, începând cu anul 1918, la Roma, de Mario Broglio, au influenţat dezvoltarea suprarealismului* francez (fapt recunoscut de André Breton), „realismul magic” şi „noua sensibilitate” (vezi *Neue Sachlichkeit*) din arta germană, „realismul fantastic” al Şcolii Vieneze, iar în cadrul artei italiene evoluţia unor noi tendinţe, ilustrate, între altele, de revista *Novecento*, ca şi a unui artist ca Morandi*.

Bibliografie: Massimo Carrà, *Metafisica*, Milano, 1968; Giovanni Lista, *De Chirico et l’avant-garde*, Lausanne, 1983; F. Poli, *La Metafisica*, Roma, Bari, 1989.

Plămădeală, Alexandru (n. Buiucani, 1888 – m. Chişinău, 1940). Sculptor moldovean. Studiază la Şcoala de Pictură, Sculptură şi Arhitectură din Moscova (1912-1916), clasa lui S. Volnuhin. În paralel lucrează în atelierul de turnare în bronz al lui Carlo Robecchi. În 1918 se angajează profesor de desen şi caligrafie la Chişinău şi în 1919 transformă Şcoala Comunală de Desen în Şcoala Comunală de Belle Arte. În 1920, din iniţiativa sa se înfiinţează Societatea de Belle Arte din Basarabia. În 1938 contribuie la apariţia Pinacotecii oraşului Chişinău. Colegiul de

Arte din Chişinău îi poartă în prezent numele. Distincţii: Cavaler al ordinelor Steaua României şi Coroana României, 1923; Premiul Mare al Ministerului Artelor. Face călătorii în Franţa, Italia, Austria. În nuduri de tinere femei triumfă un spirit senin, format în cultul armoniei şi frumuseţii. O chemare puternică îl face să se aplece asupra secvenţelor ce permanentizează elementele de durată ale vieţii. Cel mai bine se exprimă acest lucru în evocarea unor personaje istorice (*Ştefan cel Mare şi Sfânt*, 1925, statuie aşezată în centrul oraşului Chişinău în 1928) sau prin fixarea unor valori culturale (bustul enciclopedistului *Bogdan Petriceicu Hasdeu*, la Muzeul Memorial Hasdeu din Câmpina, 1936, şi bustul poetului *Alexei Mateevici*, la Chişinău). (Vezi fasciculul II, planşa 13)

Podoleanu, Adrian (n. Sadaclia, Basarabeasca, 1928 – m. Iaşi, 2010). Pictor român. A studiat regia la Institutul de Artă Dramatică din Timişoara (1949-1950) şi la Institutul de Arte Plastice „Ion Andreescu" din Cluj (1952-1957), cu Aurel Ciupe. În 1967 urmează la Bucureşti o specializare cu profesorul Ciucurencu*. Participă la expoziţiile: „Pictori şi sculptori din Iaşi, Sibiu şi Braşov", Bucureşti, 1969; „Grafica românească", Cleveland, 1971; „Cinci pictori contemporani din Iaşi", Poitiers, 1977; Bienala de la Košice, 1982; „Arta ieşeană contemporană", Bucureşti, 1995; „Peintres et sculpteurs moldaves de Roumanie – Art découvert", Poitiers, 1996; Saloanele Moldovei, 2001; Expoziţie retrospectivă, Bucureşti, Iaşi, 1993. Distincţii: Marele Premiu al Uniunii Artiştilor Plastici din Iaşi, 1999; Premiul Mihai Grecu al Uniunii Artiştilor Plastici din Chişinău. Rămâne credincios peisajului, care este întâiul temei pentru meditaţie şi visare. Spectacolul natural este unul calm şi plin de poezie,

constituind un ecran sensibil pentru bogata sa viaţă interioară. Într-o lume a disoluţiei, a falselor urgenţe care-i răpesc omului bucuria integrării armonioase în ansamblul realului, peisajele sale oferă o clipă de relaxare, de autenticitate, conducând la descoperirea unui univers ce părea uitat.

Poliakoff, Serge (n. Moscova, 1900 – m. Paris, 1969). Pictor francez de origine rusă. În 1923 se stabileşte la Paris. Din 1930 frecventează atelierele Academiei Grande Chaumière. Se întreţine cântând la chitară prin cafenele. Se împrieteneşte cu artişti ca Robert Delaunay*, Sonia Delaunay*, Freundlich* şi Kandinsky*, sub influenţa cărora pictează în 1937 primele tablouri nonfigurative. Deschide o expoziţie personală cu lucrări abstracte* la Galeria L'Esquisse din Paris (1945), după care succesul îi este asigurat. Participă la expoziţia Documenta din Kassel, 1956, şi la Bienala de la Veneţia, 1962. Distincţii: Premiul Kandinsky, 1947; Premiul Carnegie, 1957; Premiul internaţional la Bienala de la Tokyo, 1965; Marele Premiu la Bienala de la Menton, 1966 etc. Imaginea se compune din suprafeţe de culoare care se întâlnesc, se suprapun, plutesc în atmosferă fără să anuleze convenţiile celor două dimensiuni ale reprezentării. Suprafeţele se încarcă de o bogăţie senzorială, de forţe vitale care se decantează într-un registru de meditaţie ce păstrează însă în permanenţă implicarea afectivă. Pictorul refuză să închidă suprafeţele de culoare în limite trasate geometric, pentru că acestea s-ar opune ritmurilor muzicale şi mişcării derivate din structura emoţională.

Bibliografie: Michel Ragon, *Poliakoff*, Paris, 1956; Giuseppe Marchiori, *Serge Poliakoff*, Paris, 1976: Gerard Durozoi,

Poliakoff, Paris, 1984; F. Brütsch, *Serge Poliakoff 1900-1969*, Neuchâtel, 1993.

Polke, Sigmar (n. Oels, Silezia Inferioară, acum în Polonia, 1941 – m. Köln, 2010). Pictor german. A studiat la Academia de Artă din Düsseldorf (1961-1967) sub îndrumarea lui K.O. Götz şi Gerhard Hoehme. Participă la expoziţiile: „Neodada, Pop, pentru Realismul Capitalist”, Düsseldorf, 1963; „Conceptul”, Leverkusen, 1969; „Multiple Art”, Londra, 1970; Documenta din Kassel, 1972, 1982; „Franz Liszt vine cu plăcere să privească la TV la mine acasă”, Münster, 1973; „Urma falsului”, Bonn, 1974; Bienala de la São Paulo, 1975; „A New Spirit in Painting”, Londra, 1981; „Westkunst (Western Art)”, Köln, 1981; „Zeitgeist”, Martin Gropius House, Berlin, 1982; Bienala de la Veneţia, 1986; „Positions”, Berlin, 1986. Distincţii: Premiul pentru pictură la Bienala de la São Paulo, 1975; Premiul Will Grohmann, 1982; Premiul Kurt Schwitters, 1984; Premiul Lichwark, 1985; Golden Lion, Bienala de la Veneţia, 1986. O imperioasă foame de concret îl face, ca şi pe Gerhard Richter*, să dezvolte o întreagă strategie de studiere a aspectelor vizibile ale lumii. Purtând tot timpul o cameră asupra sa – rezultă de aici numeroase fotografii şi filme –, artistul întreţine o relaţie specială cu concretul, care merge de la adoraţie la denunţare. Aceeaşi atitudine de atracţie şi dispreţ o manifestă şi pentru galeriile şi muzeele pentru care lucrează. Ironia, moştenită nu atât de la pop-art*, care reacţiona mai curând la o societate saturată de obiect, ci mai ales de la dadaism*, este mobilul redescoperirii unei figuraţii, pe fundalul dezbaterilor despre realismele epocii. Dincolo de presiunea aspectelor concrete, în lucrările sale răzbat adeseori, dintr-un depozit secret, accente grafice şi

cromatice spontane, trădând emoţii revendicate de programul expresionismului* (*Lagăr*, 1982).

Bibliografie: *Sigmar Polke*, catalog, Paris, 1989; A. Erfle, *Sigmar Polke. Der Traum des Menelaos*, Köln, 1997.

Pollock, Jackson (n. Cody, Wyoming, 1912 – m. Springs, New York, 1956). Pictor american. A studiat la Manual Arts High School din Los Angeles (1928-1930) şi la Art Students League din New York (1930-1933). În 1938 a lucrat în cadrul Planului Federal de Artă WPA din New York. A fost iniţial influenţat de expresioniştii* mexicani şi de Albert Rider. Întâlnirea cu pictura franceză – suprarealistă*, cubistă* – prin intermediul emigranţilor europeni ce ajung la New York şi al unor mari expoziţii de artă franceză ce sunt prezentate în oraş dă o nouă dimensiune expresionismului său. Din 1940 încep compoziţiile cu elemente totemice. Suportul figurativ devine tot mai îndepărtat şi abordarea tot mai spontană. Întâlnirea cu Peggy Guggenheim (1943) – care îi va organiza expoziţiile la galeria sa The Art of This Century şi mai târziu primele expoziţii în Europa –, cu Motherwell* şi Harold Rosenberg, care îl vor atrage în cercul revistei *Possibilities*, are o mare importanţă pentru cariera artistului. Din 1946 se retrage la Springs, în East Hampton. Începe perioada sa de creaţie cu adevărat novatoare, când se rupe total de suportul figurativ, de poetica reprezentării. E şi perioada inovaţiilor tehnice, aşternând culoarea prin picurare, prin scurgere (în engleză, *dripping*). Lucrează pânza întinsă pe podea, putând-o astfel domina, realizând acea totală fuziune cu ea, la care se referea în interviul din *Possibilities*, nr. 1/1947: „Pot merge în jurul pânzei,

pot lucra din cele patru părţi, literalmente pot fi în pictură”. Cei care au văzut în această metodă o excentricitate, expresia unui comportament de frondă nu au înţeles că ea reprezenta tocmai transferul emoţiei în actul creator, în *acţiune* (vezi *Action painting*), care devenea *comunicare*. Amatorii de artă şi grupul de artişti neoavangardişti au recunoscut însă foarte curând în Pollock pe deschizătorul unui drum autentic şi original în pictura secolului XX. Lui Pollock, cel mai important reprezentant al picturii gestuale, i se datorează în cea mai mare parte demarajul unei picturi americane eliberate de patronajul modelelor europene, deşi, fireşte, putem găsi filiaţiile atitudinii sale într-o serie de demersuri ale suprarealismului, dadaismului* şi ale abstracţionismului liric*. Numai că Pollock împinge până la limită consecinţele unor tentative de a desprinde emoţia de suportul figurativ, de orice aluzie metaforică şi de a lăsa impulsul creator să se declanşeze fără constrângere şi fără nici o obligaţie aluzivă. Demersul lui are avantajul de a coborî mult mai adânc în această sondare a eului, în care nu mai intervine nici una dintre reminiscenţele unor obsesii culturale ce impregnează demersurile europene precedente. Robert Klein vede în pictura gestuală lovitura de graţie dată operei de artă ca sediu al emoţiei estetice şi ca finalitate a actului creator. Într-adevăr, în cazul pictorilor gestuali, important este momentul creaţiei, moment ce epuizează, într-o explozie violentă a pasiunii, nevoia de expresie şi comunicare. Faptul că opera de artă, recuperată şi expusă, e conservată nu reprezintă decât un act reflex, expresia unei atitudini tradiţionale faţă de artă, şi de fapt intră în contradicţie cu sensul creaţiei. Aceasta cel puţin din punct de vedere teoretic. Pentru că, practic, pânzele lui Pollock se

păstrează surprinzător de elocvent, ca opere finite, în cadrele picturii autentice (mult mai mult decât creaţiile dadaiste sau decât picturile suprarealiste, cu mijloacele lor mai tradiţionale). Traiectele de culoare, care se întretaie într-o ameţitoare mişcare spaţială, angajează relaţii armonice, iar suprafaţa (cu toată dinamica ei barocă şi cu tot procedeul nonconformist al abordării directe şi al periplului în jurul pânzei, ceea ce elimină posibilitatea fixării unui cadru fix discursului pictural) se dovedeşte, în ultimă analiză, compusă cu multă rigoare.

Bibliografie: F.V. O'Connor, *Jackson Pollock: A Catalogue Raisonné of Paintings, Drawings and Other Works*, New Haven, 1978; E. Frank, *Jackson Pollock*, New York, 1983; F. Frascina, *Pollock and After: The Critical Debate*, New York, 1985; E.G. Landau, *Jackson Pollock*, New York, 1989; *Jackson Pollock*, catalog, The Tate Gallery, Londra, 1999.

Ponti, Giò (Giovanni) (n. Milano, 1891 – m. Milano, 1979). Arhitect italian. După absolvirea studiilor de arhitectură la Institutul Politehnic din Milano (1921), unde devine profesor în 1936, aderă la mişcarea Novecento, apoi la Movimento Italiano per l'Architettura Razionale, căutând să împace stilul funcţionalist (vezi *International Style*) cu tradiţiile decorative ale secolului al XIX-lea. Fondează revista *Domus* (1928), în care sunt prezentate probleme de arhitectură şi estetică ale interiorului. În 1933 publică volumul *La Casa all'Italiana.* În acelaşi an preia direcţia comitetului de organizare a Trienalei de la Milano, ediţia a V-a fiind supranumită „Trienala lui Ponti", pentru că îşi impune concepţiile raţionaliste. Adoptă soluţii tehnice îndrăzneţe, într-o deplină legătură cu exigenţele estetice ale faţadelor şi interioarelor (pentru care proiectează

adeseori mobilierul şi celelalte elemente). Realizează clădiri ca: Institutul de Matematică al Universităţii din Roma, 1934; Pavilionul Presei catolice, la Vatican, 1936; blocul Societăţii Montecatini din Milano, 1936; alte opere în Franţa, Suedia, Venezuela etc. În 1958, împreună cu Nervi*, construieşte Turnul Pirelli la Milano. În 1961 devine preşedintele Muzeului Internaţional al Arhitecturii Moderne, înfiinţat la Milano.

Bibliografie: Giò Ponti, *Amate l'architettura*, Milano, 1957; James S. Plant, *Espressione di Giò Ponti*, Milano, 1954.

Pop-art. Mişcare apărută în preajma anului 1960, bazată pe referinţele la concret, la valorile conţinute în cele mai banale lucruri din mediul de existenţă, în bogata imagerie şi realităţile obiectuale ale societăţii de consum, fiind o reacţie împotriva descompunerii şi dispariţiei imaginii lumii vizibile în tendinţe ca abstracţia lirică* şi expresionismul* abstract. Desemnând la origine domeniul muzicii orchestrale de factură populară, apoi al muzicii uşoare, termenul *pop* (de la *popular*) este pentru prima dată aplicat la artele vizuale de Lawrence Alloway, în legătură cu preocupările artiştilor reuniţi în Independent Group* de la Institutul de Artă Contemporană (ICA*) din Londra. În expoziţia „Aceasta e ziua de mâine" („This is Tomorrow") de la Galeria Whitechapel (1956), Richard Hamilton* expune un tablou al cărui titlu, *Just What Is It That Makes Today's Homes so Different, so Appealing?* (*Care anume sunt lucrurile care fac căminele de astăzi atât de deosebite, atât de seducătoare?*), exprima foarte clar interesul artistului pentru realitatea vieţii cotidiene, pentru componentele ambianţei tot mai îndatorate progresului tehnologiilor producţiei de mare

serie. În chip firesc, organismele maşinilor – automobilul este în acest sens un simbol – reţin atenţia grupării londoneze (Hamilton, Paolozzi*, Rayner Banham, John McHale, Magda Cordell), care dezvolta o direcţie mecanomorfă. De la încorporarea în imagine a diferitelor piese mecanice se trece apoi la observarea dintr-o perspectivă mai largă a naturii şi a relaţiilor elementelor naturale cu artefactele, cu ceea ce construieşte omul. Este „faza mediului înconjurător”, când se afirmă artişti ca Richard Smith*, Denny*, Ralph Rumney, Hockney*, Caulfield*, Allen Jones, Peter Blake, R.B. Kitaj şi alţii. Mişcarea pop-art din SUA, apărută la începutul anilor 1970, este, cronologic, ulterioară căutărilor artiştilor londonezi, dar forţa cu care se afirmă, modul original de reflectare a realităţii americane îi asigură nu numai notele de definire, ci şi prim-planul acestui capital al artei contemporane. Izvoarele artei pop americane trebuie căutate în cultul pentru detaliu, pentru precizia înregistrării din pictura de tip cartografic, în tablourile tranşant realiste ale secolului al XIX-lea, un cult hrănit în anii ce vor urma de sentimentul luării în posesie a unor realităţi îmbogăţite continuu de progresele tehnologiilor. Prestigiul „obiectului-gata-făcut” – obiectele ready-made* ale lui Duchamp* fuseseră remarcate încă din 1913, la răsunătoarea expoziţie de la armurăria din New York (vezi *Armory Show*) – este alimentat de producţia de serie, de reclama insistentă, de avalanşa imaginilor filmului, televiziunii, a benzilor desenate. Mediul ambiant este suprasolicitat şi saturat de obiecte, de reproduceri ale obiectelor şi, în condiţiile acestei presiuni, artistul pop exprimă o revoltă în faţa ameninţării uniformizării, a standardizării insinuate dinspre obiect spre atitudini. El reţine ansambluri sau detalii ale unei maşini – în

general, ale unei realităţi care te obligă să i te supui, adoptându-i datele –, izolându-le în fluxul neîntrerupt al experienţei. Nu-l mai satisfac „imaginile imaginilor”, ci aşază în opera sa – în interesul public – însuşi realul, concretul, elemente ale lumii vizibile. Sustras contextului care îl face neobservat, obiectul banal capătă noi dimensiuni, devenind „martor” al dezvoltării civilizaţiei. Modalitatea este simplă: obiecte întregi (sau părţi ale lor care, conform unei vechi concepţii magice, reprezintă întregul) sunt aduse ca atare în spaţiul expoziţiei sau în montaje ce surprind prin noile relaţii dintre elementele constructive. În 1961, la Muzeul de Artă Modernă din New York s-a deschis expoziţia „Arta asamblajului”, la care participă şi unii artişti europeni – Arman[*], Tinguely[*], Christo[*] ş.a. Decupajele operate în realitatea ambianţei imediate propun o artă care se îndepărtează de practicile tradiţionale. Deşi, până la consacrarea cuvântului *pop*, în dezbaterile americane se utiliza termenul *neodadaism*, se vorbeşte despre naşterea unei noi arte în termeni polemici – cum ar fi „cultura deşeului” – sau evident entuziaşti, obiectele din mediul cotidian fiind numite „noile antichităţi”. La New York, momentul declanşării artei pop ca fenomen tipic a fost precedat de căutările pictorilor Johns[*] şi Rauschenberg[*], care au adus în structura imaginii reproduceri fidele ale unor lucruri oarecare. La activitatea artiştilor pop din acest oraş – Warhol[*], Lichtenstein[*], Indiana[*], Tom Wesselmann, Oldenburg[*], Rosenquist[*], N.C. Westermann – trebuie să adăugăm contribuţiile artiştilor din California, printre care Edward Kienholz, Wayne Thiebaud, Jess Collins, Wally Hedrick, Mel Ramos, Edward Ruscha, Joe Goode. Arta pop (pentru care s-au propus, de-a lungul anilor, termeni ca *Noul realism*, *Neodada*, *Pictura de firme*, *Neovulgarism*, *Noul*

suprarealism – fiecare justificat în parte, dar care nu s-au bucurat de o prea largă răspândire) a trezit ecouri în lumea întreagă, urmând sensul superproducţiei tehnice, a şocului informaţiei bazate pe imagine. Fenomen artistic şi social, arta pop (deşi în ultimii ani pare să-şi fi epuizat resursele, având în vedere că unii dintre artiştii reprezentativi ai mişcării, conştienţi de limitele, de caracterul mecanic, artificial, al unor astfel de imagini, caută alte modalităţi de expresie) este departe de a fi un capitol încheiat al artei contemporane, menţinându-se prin unul dintre elementele de bază ale programului său: obsesia vizualului, a realităţii obiectuale, pe fondul aspiraţiei umane de a stabili un echilibru cu o ambianţă în care artefactele, produsele civilizaţiei se aglomerează, naturalizându-se.

Bibliografie: Lucy R. Lippard (ed.), *Pop Art*, New York, 1970; David Manning White (ed.), *Pop Culture in America*, Chicago, 1971; Lawrence Alloway, *American Pop Art*, New York, 1974; Dan Grigorescu, *Pop Art*, Bucureşti, 1975; J.-P. Keller, *Pop art et évidence du quotidien*, Lausanne, 1979; C.A. Mahsun (ed.), *Pop Art: The Critical Dialogue*, Ann Arbor, Michigan, 1989; M. Livingstone, *Pop Art*, Londra, Paris, 1990.

Popescu, Ion (n. Cogealac, Constanţa, 1947). Sculptor român stabilit în Suedia. După studii la Institutul Politehnic (1965-1971) şi la Şcoala de Artă din Bucureşti (1973-1975), unde a studiat sculptura cu Gabriela Manole-Adoc şi istoria artei cu Ion Frunzetti, s-a perfecţionat sub îndrumarea pictorului şi graficianului Constantin Baciu şi în atelierele sculptorilor Gheorghe Aldea şi Pavel Mercea. Debutează în 1975 la o expoziţie de grup în Bucureşti. Participă la simpozioanele de

sculptură de la Podul Dâmboviţei, 1984-1987. În 1988 se stabileşte în Suedia. Expoziţii de grup: Härlöv, 1998; Lammhult, 1999; Vårsalongen, Väsby, 2005; Alshult Herrgard, 2005; Tranås Konstrakan, Tranås, 2005, 2010; Galleri B. fors Stockholm, 2007; Antique & Art Exhibition, Helsingborg, 2008; Kolkets Hus, Härlöv, 2009; Tranås Konstrakan, Tranås, 2010. Expoziţii personale: Central Station, Alvesta, 2003; Kommunens Östersund, 2005; Väsby Konsthall, Uppland Väsby, 2006; Öppet hus Alvesta, 2006; Galleri Smaland Alvesta, 2007, 2008; Öppet Hus Alvesta, Torpsbruk, 2010. Sculptorul este fascinat de posibilităţile oferite de material – piatra, lemnul, metalul –, pe care îl scoate din condiţia amorfă iniţială, descifrând la capătul unor procese raţionalizatoare ansambluri figurative semnificative. El crede în valorile statornicite de tradiţie, şi nu în puterea de sugestie a unor asocieri materiale pe care i le poate dicta jocul întâmplării. Oricâte promisiuni îi poate face simpla afirmare a materialităţii, cu adevărat importante i se par încărcăturile ideatice conţinute în discursul volumelor. Sculpturile în lemn urmează în general sensul vertical al tensiunii fitotrope a copacului, dar de fiecare dată intervine cu o puternică stilizare bazată pe elemente geometrice, cu perforări ale trunchiului, care sugerează în final substraturi antropomorfe. Prelucrarea suprafeţelor se face cu grijă, până la limita minimalismului, dar câteodată, cum se întâmplă în lucrarea *Tronul demiurgului (Dedal)*, sunt păstrate accidentele volumului, făcându-se vizibile efectele cioplirii, pulsaţie unică a fiinţei artistului. În sculpturile realizate în metal (torsuri, portrete, fiinţe acvatice proiectate pe cer, nervurile unei bolţi care cuprinde semnul crucii), modul de rezolvare a ecuaţiei formale aminteşte exerciţiul tehnologic; suprafaţa atent şlefuită

reflectă lumina încorporată în volume, asigurând caracterul „viu” al lucrărilor. Apelul la rigoarea geometrică anulează starea informală a pietrei, pe măsură ce forţele tectonice slăbesc în intensitate şi lasă planul superior la discreţia energiilor raţionale. Volumele se impregnează de repere culturale, nu în sensul unor citate lettriste*, ci sub forma semnificativă a cărţii, a unor rafturi de bibliotecă, înţelese ca depozitare a valorilor patrimoniale (*Melancolia adolescenţei*). Acolo unde de regulă funcţionează o abstracţiune desăvârşită a formelor se pun în mişcare tensiuni figurative, cu tranşante încărcături spirituale.

Bibliografie: Alexandra Titu, Constantin Prut, *Ion Popescu. Sculpture/Sculptură*, Foundation Triade, Timişoara, 2011.

Popescu, Vasile (n. Bucureşti, 1894 – m. Bucureşti, 1944). Pictor român. După ce urmează Şcoala de Arte Frumoase din Bucureşti (1912-1915) lucrează o vreme la Balcic, deschizându-şi prima expoziţie personală la Ateneul Român. În 1924 este premiat la Salonul Oficial, obţinând „bursa de voiaj pentru pictură”, ceea ce-i va permite să viziteze Franţa, Italia, coasta Dalmaţiei. Între anii 1930 şi 1933 frecventează atelierul lui Tonitza* (din strada Popa Soare din Bucureşti), în anii următori fiind prezent la manifestările grupului Contimporanul*, unde expun artişti români şi străini (De Chirico*, Leonor Fini, Philippe Hosiasson, Léon Zack ş.a.). Reprezentant al unei direcţii lirice derivate din postimpresionism, el găseşte sursa plăcerii estetice în senzaţia imediată. Subiectele tablourilor – ca în cazul mai multor artişti postimpresionişti – aparţin experienţei cotidiene pentru a sublinia, prin intensitatea

lirismului, depăşirea convenţiilor legate de subiectul literar. Rezolvând în acest fel tranşant problema a ceea ce reprezintă – se pot cita aici ciclurile de naturi moarte cu oglindă şi variantele la *Castel reflectat în apă* –, artistul se arată interesat să comunice impresiile sale într-un mesaj pur pictural. (Vezi fasciculul II, planşa 23)

Bibliografie: Ioana Vlasiu, *Vasile Popescu*, Bucureşti, 1971.

Popescu-Muscel, Grigore (n. Câmpulung Muscel, 1945). A studiat la Facultatea de Arte Plastice şi Design din Timişoara (1964-1969) cu Ion Sulea Gorj şi Romul Nuţiu*. Se specializează în pictura bisericească cu pictorul Gheorghe Popescu, istoricul teolog Gheorghe Popescu-Vâlcea şi bizantinologul I.D. Ştefănescu. Expoziţii personale: Căminul Artei, Bucureşti, 1990; Ostkirchliches Institut, Regensburg, 1992; Sibylle Madmoune, Baden-Baden, Germania, 1995; Catedrala din Ban, Strasbourg, Barr, 1996; Mănăstirea carmelită Saint Élie, Saint Remi, Franţa, 1996; Galeria Arta, Câmpulung Muscel, 2010-2011; Palatul Mogoşoaia, 2011, 2013; Galeria de Artă, Craiova, 2013. Expoziţii de grup: Galeria Hanul cu Tei, Bucureşti, 2000; Galeria Apollo, Bucureşti, 2001, 2007, 2008; Muzeul Orăşenesc, Brno, Cehia, 2003-2004; Muzeul de Artă, Craiova, 2013; Muzeul Naţional Cotroceni, Bucureşti, 2014. Autor, alături de soţia sa, Maria Popescu-Dragomir, al unor impresionante serii de opere de restaurare şi pictură bisericească ce îl fac pe Răzvan Theodorescu să-l considere „probabil cel mai important pictor muralist al ortodoxiei europene”, artistul abordează pictura de şevalet cu o sensibilitate care adună îndelungul exerciţiu al expresiei sacre cu sensibilitatea experienţelor cotidiene. (Vezi fasciculul III, planşa 35)

Popescu Negreni, Ion (n. Negreni, Olt, 1907 – m. Bucureşti, 2001). Pictor român. A studiat la Academia de Arte Frumoase din Bucureşti (1927-1931) sub îndrumarea lui Ressu*. În perioada 1952-1972 a activat ca profesor la Institutul de Arte Plastice „N. Grigorescu” din Bucureşti. În pictură se lasă impresionat de simplitatea şi robusteţea naturii. Livada, câmpul cu flori sălbatice, lanurile îi impresionează puternic retina, şi pictorul îşi transcrie cu sinceritate impresiile, fără să aibă temerile opţiunii pentru un gen – peisajul – atât de frecventat şi adeseori împins spre convenţie şi dulcegărie, reuşind să răspundă, într-un mod care devine tot mai programat, nevoii de naturaleţe resimţită de sensibilitatea omului confruntat cu escaladarea tehnologicului, cu artificializarea mediului.

Bibliografie: Balcica Măciucă, *Ion Popescu-Negreni*, Bucureşti, 1977; *Ion Popescu-Negreni*, Bucureşti, 2007; Aurelia Grosu, *Ion Popescu-Negreni*, Slatina, 2008.

Popovici, Constantin (n. Iaşi, 1938 – m. Bucureşti, 1995). Sculptor român. Studiază la Institutul de Arte Plastice „N. Grigorescu” din Bucureşti (1958-1964) sub îndrumarea lui Boris Caragea. Participă la: Salon de la Jeune Sculpture de la Paris, 1966, 1968, 1970; Bienala de sculptură în aer liber de la Middelheim – Anvers, 1968; Bienala de la Veneţia, 1976. A lucrat în cadrul simpozioanelor de sculptură de la Măgura-Buzău (1975) şi Galaţi (1976). Distincţii: Premiul tineretului al Uniunii Artiştilor Plastici din România, 1967; Premiul pentru artă monumentală al UAP, 1971. Portretist remarcabil (*Bacovia*, *Carol Davila*, *G. Călinescu*, *Papiu Ilarian*), autor al unor compoziţii cu caracter simbolic (*Himera*, *Tentativă*), artistul îşi

leagă numele de realizarea unor complexe sculpturale monumentale, care dovedesc posibilităţile sale de a adecva mijloacele de expresie la programul de idei. În *Electrificarea*, lucrare amplasată la barajul Vidraru pe Argeş, recurge la silueta umană pentru a simboliza înstăpânirea în ordinea elementelor naturale a efortului raţional, subliniind coincidenţa între lumină şi raţiune. Monumentul consacrat poetului Bacovia în oraşul Bacău este pus în valoare înainte de toate prin implantarea sa într-un spaţiu subiectiv, izolat de spaţiul citadin comun. Distanţa pe care o asigură soclul mult lărgit îndepărtează incidenţele străzii, lăsând să se consume în singurătate drama celui care şi-a asumat povara existenţei poetice, înţeleasă ca meditaţie asupra condiţiei umane. Descins acolo, în spaţiul aparent neutru al suprafeţei de beton, corpul suferă eroziunea luminii, pierzând din atributele concreteţii şi dobândind tot mai clare semnificaţii spirituale. Prin clipa de meditaţie a poetului, privitorul câştigă propria sa putere de a medita – fapt ce ne vorbeşte despre împlinirea uneia dintre finalităţile cele mai de seamă ale artei monumentale.

Bibliografie: Dan Grigorescu, *Constantin Popovici*, Bucureşti, 1990.

Post-painterly abstraction (abstracţie postpicturală). Sintagmă folosită de criticul Clement Greenberg în titlul unei expoziţii pe care a organizat-o în 1964 la Los Angeles County Museum şi în care reunea pictori ce cultivau forma geometrică, riguros desenată. Apelul la suprafeţe de culoare bine delimitate, care nu interferează şi nu se suprapun, a făcut ca anterior să se vorbească de colour-field painting* şi de hard-edge painting* –

toate aceste expresii definind un tip de artă abstractă* în care se afirmă principii ordonatoare, raţionaliste, în opoziţie cu tendinţele informale*, cu subiectivismul acuzat al abstracţiei lirice*. În cazul termenului propus de Greenberg avem de-a face cu manifestarea unei abstracţii geometrice pe care o ilustrează artişti ca Frank Stella*, Noland*, Helen Frankenthaler*, Louis*, Francis*, Kelly*, Jules Olitski, Al Held ş.a.

Bibliografie: C. Greenberg (ed.), *Post-Painterly Abstraction*, Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles, 1964.

Prampolini, Enrico (n. Modena, 1894 – m. Roma, 1956). Pictor italian. Din 1912 studiază la Academia de Arte Frumoase din Torino cu Duilio Cambellotti şi, din 1914, la Academia de Arte Frumoase din Roma. Frecventează atelierul lui Balla* şi participă la expoziţiile futuriste*. Redactează câteva manifeste futuriste: *Atmosfera-structură: baze pentru o arhitectură futuristă*; *Scenografia futuristă* etc. Mai târziu lansează împreună cu Ivo Pannagia şi Vinicio Paladini *Manifestul artei mecanice futuriste.* Traversând o experienţă diversă, se apropie de mişcarea dadaistă* (în 1917 este redactor al primului număr din revista *Dada*; în 1918 semnează *Manifestul Dadaist* la Berlin, alături de artiştii cubişti* şi constructivişti* Archipenko*, Gleizes*, Arp*), de promotorii purismului din cadrul grupării olandeze De Stijl* (Mondrian*, Vantongerloo*), de căutările abstracte* ale lui Kandinsky*, de artişti din cadrul Bauhaus* etc. În 1925 concepe un „Teatru imaginar”. În 1928 revine la cercetările în domeniul mişcării, reprezentând panouri decorative într-o expoziţie consacrată futurismului, la Torino. La Paris, între 1925 şi 1935, expune la expoziţiile grupărilor

Cercle et carré* şi Abstraction-Création*. Se consacră unor cercetări în domeniul materiei picturale, ca şi al existenţei obiectelor colorate în spaţiu (seriile „Picturi cosmice", „Întâlniri cu Materia"). În 1929 publică manifestul *Aeropittura**. Compoziţiile sale „polimateriale" îşi propun să exercite o acţiune estetică în ambianţă, sustrăgându-se astfel unei înguste contemplaţii, în beneficiul unui dialog extins dincolo de pereţii atelierului sau ai muzeului.

Bibliografie: G. Lista, *Enrico Prampolini futurista europeo*, Modena, 1978; *Prampolini. Dal Futurismo all'Informale*, Palazzo delle Esposizioni, Roma, 1992.

Prantl, Karl (n. Pöttsching, 1923 – m. Pöttsching, 2010). Sculptor austriac. Studiază la Academia de Arte Frumoase din Viena sub îndrumarea pictorului A. Gütersloh. În 1950 se consacră sculpturii. Iniţiator al Simpozionului de sculptură de la St. Margarthen din 1959. Participă la diferite expoziţii şi simpozioane de creaţie: Expo '69 – Japonia; Bienala de sculptură mică de la Budapesta, 1973 etc. Sculpturile lui – alcătuind un amplu ciclu intitulat „Pietre de meditaţie" – sunt rezultatul prelucrării geometrizate a unor blocuri de marmură şi granit. Scoase din relaţiile naturale, pietrele sunt şlefuite, supuse unor principii formale riguroase; ele îşi asigură astfel o anumită individualitate, un prestigiu, devenind puncte de plecare ale unei percepţii estetice. Tendinţa spre geometrie este respectată până când acţiunea asupra pietrei îi acordă acesteia valoarea unui reper uman, nefiind niciodată împinsă până la limita extremă. Ceea ce realizează sculptorul, prin modul său de prelucrare a pietrei, este inserarea organică a lucrărilor în ordinea naturalului.

Bibliografie: Elisabeth Thomas-Oberhofer, Peter Weiermair, *Karl Prantl Sculpture (Art in the Nineties)*, Hemel Hempstead, 1997.

Prassinos, Mario (n. Constantinopol, 1916 – m. Avignon, 1985). Pictor francez de origine greacă. Între 1932 şi 1936 studiază lingvistica la Sorbona. Participă la marile manifestări dedicate tapiseriei, la majoritatea Bienalelor de la Lausanne (unde obţine în 1957 Marele Premiu), la Bruxelles (Marele Premiu în 1958). Contactul cu mişcarea suprarealismului* îl impresionează puternic, debutul preocupărilor lui artistice având loc sub această influenţă. Artistul va opta însă curând pentru un expresionism* abstract, în care linia puternică şi zonele de culoare net personalizate în suprafaţă îl conduc, firesc, spre valori decorative. Pictor, grafician (ilustrator), autor de cartoane de tapiserie, este unul dintre artiştii care au contribuit mai ales la înnoirea tapiseriei (a acelei direcţii care rămâne oricum mai aproape de tradiţia lui Lurçat*).

Bibliografie: J.-L. Ferrier, *Prassinos*, Paris, 1962; *Catalogue raisonné de la donation Mario Prassinos*, Saint-Rémy, 1990.

Preclík, Vladimír (n. Hradec Králové, 1929 – m. Praga, 2008). Sculptor ceh. A studiat la Şcoala de Arte Aplicate din Praga (1950-1955). Din 1965 lucrează şase ani la Vence, în Provence, în cadrul Fundaţiei „Michael Karoly”. Din 1993 este decan al Facultăţii de Artă şi Sculptură a Universităţii Tehnologice. În 1968 lucrează în Italia, iar în 1974 în Spania. În 1994 înfiinţează periodicul *Summer Studio for Young Sculptors*. A participat la Expo ’67, Montréal, şi la Bienala de la São Paulo, 1967. Se dedică

de timpuriu sculpturii în lemn, pe care înţelege să o trateze însoţind-o cu o culoare strălucitoare. Face *asamblaje* (vezi *Colaj*), în care reziduurile unei figuraţii prodigioase se întâlnesc cu elemente concrete*, etalate cu fantezie şi umor. Detaliul conceptual (vezi *Artă conceptuală*), marcat adeseori prin inscripţii ce ne poartă în lumea de odinioară, lasă locul unei izbucniri surprinzătoare, o mişcare de forme şi culori, vădind o permanentă predispoziţie spre joc. Când apar, fragmentele de fier se supun vervei generale a volumelor. Este autorul mai multor texte publicate în diverse volume.

Bibliografie: Jan Baleka, *Vladimír Preclík*, Praga, 2004.

Preda Sânc, Marilena (n. Bucureşti, 1955). Pictor şi artist vizual român. A absolvit în 1979 Universitatea de Arte din Bucureşti, unde în 1980 urmează un curs de restaurare. Participă la: expoziţii de pictură, instalaţie video, intermedia; Bienale Internacional de Poesia Vizual, Ciudat de México, 1985, 1987, 1996; Mail Art, Power, Noisy, 1986; Internacional Impact Art Festival, Kyoto, 1983, 1985, 1986, 1987, 1988; I Mostra International de Poesia Visual, São Paulo, 1988; Bienal Internacional De Arte, Valparaíso, 1989; „Sexul lui Mozart”, Bucureşti, 1992; Festivalul de la Cagnes-sur-Mer, 1994; INSIGHT, Toronto, 1995; Festival International de Video, Buenos Aires, 1995; Document ART, Neuebrandeburg, 1996, 1997; Experiment, Bucureşti, 1997; „The Wall in the Tower”, Aachen, 1997; Festivalul Video de la Oberhausen, 1998. Formată ca pictor monumentalist, manifestă de la început interes pentru extensia mijloacelor de expresie. Practică obiectul, cartea de artist, fotografia. Din 1992 experimentează arta video, prelucrarea digitala a discursului vizual şi spectacolul multimedia. Arta sa

este sensibilă la problematica relaţiilor eului cu contextul, manifestând un angajament social tot mai explicit. Este una dintre reprezentantele mişcării feministe. Feminismul său este în acelaşi timp reflexiv (autoreflexiv), înscriindu-se în specificul acestei problematici, formulând comentarii politice incisive şi abordând aria ecofeminismului. Indiferent de mediul în care se exprimă, creaţia sa poartă amprenta unui expresionism* manifestat prin intensitatea implicării afective, vehemenţa atitudinii, asumarea angajamentului. Tendinţa de a crea corespondenţe şi sinteze comportamentale, ca şi tipurile de ritm şi tensiunile formale şi cromatice definesc o mai profundă structură barocă. (Vezi fasciculul III, planşa 5)

Bibliografie: *Marilena Preda Sânc*, album, Bucureşti, 2011.

Prekas, Paris (n. Atena, 1926 – m. Atena, 1999). Pictor grec. Absolvent al Şcolii Superioare de Arte Frumoase din Atena. În 1963 beneficiază de o bursă de studii în Franţa. Distincţii: Premiul I – Galeria de Artă din Atena, 1958; Premiul II pentru pictură la Salonul artei libere din Paris, 1959; Medalia de argint a Primăriei din Paris, Salonul artei libere, 1962. Pictura lui se leagă de tradiţia artei greceşti, atât în ceea ce priveşte culoarea, cât şi ca organizare a spaţiului. Pasta este densă, saturată de lumină, în tonuri strălucitoare. Pictorul se opreşte asupra unor lucruri simple (ciclurile „Cai”; „Fluturi” etc.) pentru a se putea concentra asupra picturalităţii. Volumele sunt ample, construite masiv, ceea ce le dă o stabilitate deosebită şi face ca dramatismul real al raporturilor între forme şi zonele colorate ale fondului să se consume cu o rigoare clasică. Solaritatea acestei viziuni presupune existenţa, în egală măsură, a efuziunii, elanului vital, spiritului raţionalizator.

Bibliografie: C. Christou, S. Lidakis, C. Georgoussopoylos, *Paris Prekas*, Topio, Atena, 1999; Haris Kambouridis, *Giants of the Sea: The Tankers of Paris Prekas*, Fine Arts Kapopoulos, Atena, 2005.

Prendergast, Maurice (n. St. John's, Newfoundland, 1858 – m. New York, 1924). Pictor american. Călătoreşte în Europa în 1886 şi în 1891, când studiază la Academia Julian din Paris (cu Laurens* şi Blanc) şi la Academia Colarossi. Lucrările de început (*Dreppe*, 1892) vădesc influenţe din Édouard Manet şi James M. Whistler, artistul ajungând destul de repede să-şi găsească un stil ce se distinge în perioada de după impresionism* prin atenta înregistrare a motivelor: străzi şi parcuri animate de sărbători etc. După vizitarea Italiei (1898), sub impresia vechilor maeştri ai Renaşterii, compoziţiile lui Prendergast sunt riguros elaborate, senzaţiile sunt mai atent controlate de un spirit ordonator (*Pod în Veneţia*, 1898; *Ponte della Paglia*, 1899; *Umbrele în ploaie*, 1899). Culorile vii – acuarela este un gen perfect – accentuează atmosfera tonică, exuberantă din imagini. Tuşele libere, spontane asigură note de prospeţime. Ele rămân distincte, compunând suprafeţe mozaicate ce amintesc de tehnica divizionistă (vezi *Neoimpresionism*) a lui Signac*. Seninătatea peisajelor şi secvenţelor de promenadă este menţinută şi în lucrările ulterioare: *Balonul*, 1910; *Cape Ann*, 1914; *Picnic*, 1918; *Promenadă, Gloucester*, 1918. (Vezi fasciculul I, planşa 40)

Bibliografie: M. Brenning, *Maurice Prendergast*, New York, 1931; Headley H. Rhys, *Maurice Prendergast*, Cambridge, 1960; Eleanor Green, *Maurice Prendergast*, Milano, 1976.

Prica, Zlatko (n. Pécs, 1916 – m. Rijeka, 2003). Pictor croat. A studiat la Academia de Arte Frumoase din Zagreb (1934-1937) cu Omer Mujadžić şi Ljubo Babić. Membru fondator al unor grupuri artistice active la Zagreb: Grup 58, Mart, Galeria Forum. Participă la: Bienala de la Veneţia, 1954; Bienala de gravură, Ljubljana, 1955, 1957, 1959; Bienala de la Alexandria, 1957; Bienala „Bianco e nero”, Lugano, 1958; Bienala de la Tokyo, 1960, 1962; Expoziţia de desene, Rijeka 1972; „Fiorino d’Oro”, Florenţa, 1976. Distincţii: Premiul Bienalei de la Lugano, 1958; Premiul revistei *TT*, Ljubljana, 1959; Premiul oraşului Zagreb 1960; Premiul Galeriei Moderne, Rijeka, 1972; Premiul Vladimir Nazor, Zagreb, 1981. După un debut în care tablourile păstrează mult din calmul şi ordinea picturii postimpresioniste, artistul adoptă un colorit viu, plin de contraste, în care raporturile de tentă şi accentele grafice animă într-un mod special compoziţia. Pictorul nutreşte un deosebit ataşament pentru locurile unde lucrează, dedicând peisajului şi oamenilor de aici largi cicluri de lucrări („Sambor”, „Fructele pământului”, „Tar”, „Picturi şi desene”). Pe fondul preocupărilor mai vechi de a sublinia relaţiile dintre figura umană şi peisaj se adaugă în urma descoperirii atmosferei din golful istrian Tar o intensificare a luminii şi a încărcăturii emoţionale. Acelaşi colorit proaspăt şi frenetic este folosit uneori pentru a proiecta în actualitate figuri mitologice care par să vină deopotrivă dinspre mare şi dinspre vestigiile lumii greco-romane.

Bibliografie: D. Šepić, *Zlatko Prica*, Zagreb, 1958; M. Valsecchi, C. Marsan, *Prica*, Milano, 1975; V. Maleković, *Zlatko Prica: Tarski ciklus*, Zagreb, 1982; *Prica*, MGC Gradeć, Zagreb, 1989.

Productivism. Mişcare de esenţă constructivistă* iniţiată de artiştii grupaţi în jurul lui Tatlin*, cu scopul de a combate ideea „neutralismului” în artă. Cu ocazia unei expoziţii din 1920 organizate de Rodcenko* şi Barbara Mepanova, apare *Programul grupului productivist*, purtând semnătura acestor doi artişti. „Sarcina grupului”, scriu ei, „este expresia comunistă a muncii constructive materialiste”. În condiţiile sociale concrete create după Revoluţia din Octombrie, artiştii angajaţi în această mişcare îşi propun să participe cu mijloacele artei la viaţa colectivităţii. „Elementele specifice ale activităţii grupului”, se precizează în manifestul citat, „adică tectonica, construcţia şi produsul, justifică ideologic, teoretic şi prin experienţă schimbarea elementelor materiale ale culturii industriale în volum, plan, culoare, spaţiu, lumină”. Cu astfel de teze, grupul nu făcea decât să-şi sublinieze apartenenţa la mişcarea constructivistă, aducând, pe parcursul evoluţiei fenomenelor artistice şi sociale, precizări şi delimitări din perspectiva unei arte în mod declarat angajate.

Bibliografie: Mario de Micheli, *Avangarda artistică a secolului XX*, Bucureşti, 1968.

Prolog. Grup artistic român de orientare neotradiţionalistă, structurată de idealuri creştin-ortodoxe. Constituit în 1984 la Tescani, grupul format din Paul Gherasim*, Flondor*, Cristian Paraschiv, Horea Paştina şi Mihai Sârbulescu a atras de-a lungul anilor şi alţi artişti care au expus temporar cu grupul (Bernea*, Niculiu*, Tulcan*, Vasile Varga, Valentin Scărlătescu, Afane Teodoreanu, Sorin Dumitrescu*, Gheorghe Berindei) sau i s-au alăturat definitiv (Ioana Bătrânu*, Ion Grigorescu*). Atmosfera

în care s-a format grupul Prolog a fost marcată de prezenţa lui Bernea, care venea de mai mulţi ani la Tescani, după experienţa lucrului după natură la Poiana Mărului şi după ce preocupările sale înregistraseră o mutaţie în sensul cristalizării unei atitudini de recuperare a valorilor tradiţiei ca mod de existenţă sacralizant. Grupul Prolog a dat o nouă dimensiune peisagismului românesc şi continuă să se înscrie în acea parte a culturii autohtone actuale care afirmă şi impune valorile patrimoniale, întreg blocul tradiţiei, ca expresie a unei ordini superioare. După o primă expoziţie găzduită de Căminul Artei, Bucureşti, în 1985, grupul a deschis mai multe expoziţii şi a participat la manifestări ca: „Filocalia”, Bucureşti, 1990; Galeria Catacomba, Bucureşti, 1992; „Bisanzio dopo Bisanzio”, Veneţia, 1993; „Arte Fiera”, Bologna, 1994; „Oriente-Occidente”, Timişoara, 1994; „Experiment”, Bucureşti, 1996, Cluj-Napoca, 1997. (Vezi fasciculul II, planşa 28, şi fasciculul III, planşele 6, 25, 37)

Bibliografie: George Lecca, Flondor, *de la „111” + „Sigma” la „Prolog”*, Cluj-Napoca, 2006.

Protić, Miodrag B. (n. Vrnjačka Banja, 1922 – m. Belgrad, 2014). Pictor şi critic de artă sârb. A studiat dreptul la Belgrad. Studii de artă la Şcoala „Mladen Josić” cu Bijelić*, Zora Petrović şi Franjo Radočaj. Participă la expoziţiile: „Patru artişti iugoslavi”, Amsterdam, Bruxelles, 1957; Bienala de la Tokyo, 1955; Bienala mediteraneeană, Alexandria, 1955; Bienala de la Veneţia, 1956; Premio Morgan’s Print, Rimini, 1961; Bienala de la São Paulo, 1965. Ia parte de asemenea la manifestările grupurilor Samostalmi, Decembrie şi Grup 69. Cu o solidă cultură plastică, artistul dezvoltă cu precădere principii raţionaliste, carteziene,

care au stat la baza picturii cubiste* sau arhitecturii funcţionaliste (vezi *International Style*). Imaginea este rezultatul unui efort de organizare logică, în care formele colorate se armonizează în funcţie de amploarea şi intensitatea lor. În compoziţiile elaborate astfel, pictorul ştie să se implice afectiv prin accente grafice şi colorate, prin accidente formale care aparţin pulsului inconfundabil al sensibilităţii sale. Este şi autorul unor studii şi eseuri, activitatea sa teoretică concretizându-se şi în structura unor manifestări pe care le iniţiază în calitate de director al Muzeului de Artă Contemporană din Belgrad (1959-1980).

Bibliografie: B. Kelemen, *Miodrag B. Protić*, Zagreb, 1969; M. Pusić, *Miodrag B. Protić*, catalog, Belgrad, 1982; Ješa Denegri, Radmila Matić, *Miodrag B. Protić*, Belgrad, 2002.

Puy, Jean (n. Roanne, 1876 – m. Roanne, 1960). Pictor francez. După ce studiază un timp arhitectura la Şcoala de Arte Frumoase din Lyon se îndreaptă spre Paris, unde frecventează academiile Julian şi Carrière, unde îi cunoaşte pe Matisse* şi Derain*. Interesat la început de pictura istorică, se lasă apoi sedus de propunerile revoluţionare ale colegilor săi. Este prezent la faimosul Salon de Toamnă din 1905, când mişcarea noilor colorişti primeşte un nou nume – fovismul*. Fire meditativă, preferă să se retragă pe coasta bretonă, unde continuă, cu discreţie, să picteze foarte intens. Un contract încheiat cu Vollard în 1905 face ca marea majoritate a pânzelor sale să intre în depozitele negustorului de artă, care, deşi îl preţuieşte pe artist, nu se grăbeşte să-l popularizeze, astfel că Puy reprezintă multă vreme, după expresia lui Jean-Paul

Crespelle, unul dintre teoreticienii fovismului, „o valoare secretă”. În creaţia lui, de un fovism temperat, armonia coloritului, desenul îngrijit, claritatea formelor recomandă mai curând un postimpresionist (*Nud*, 1902; *Femei citind*, 1902; *Pictorul cu modelul său, la Belle-île*, 1905; *Nud culcat*, 1906; *Femeie pe fotoliu*, 1924).

Bibliografie: Nane Bettex-Cailler, *Jean Puy*, Geneva, 1959.

Q

Qiu Ti (n. Fujian, 1906 – m. Beijing, 1958). Pictor chinez. După ce studiază arta occidentală la Academia de Artă din Shanghai în perioada 1928-1931, îşi continuă studiile la Tokyo. La revenirea în ţară, în 1931, devine cercetător la Academia de Artă din Shanghai. Devine membră în Juelanshe (Societatea Furtuna), care promova valorile artei moderne. Afectată de acuzaţiile care, în timpul Revoluţiei Culturale, i se aduceau soţului ei, pictorul Pang Xunqin*, se internează şi moare în spital, în 1958. Încă de la debut, din felul cum se interesează de realitatea vizibilă din preajmă, pictura sa rămâne legată de arta tradiţională, dar mijloacele de realizare plastică pe care le cultivă aparţin modernităţii inaugurate cu câteva decenii mai devreme de impresionismul european. Aderând la procesul de revizuire a limbajelor şi totodată de redimensionare a statutului artei şi creatorului, artista stabileşte o legătură între realitatea observată şi planul profund al fiinţei sale. Obiectele lumii vizibile sunt trecute printr-un filtru extrem de fin, marcat de sensibilitatea sa excepţională.

Bibliografie: Julia F. Andrews, Kuiyi Shen *et al.*, *A Century in Crisis. Modernity and Tradition in the Art of Twentieth-Century China*, Guggenheim Museum, New York, 1998.

R

Rački, Mirko (n. Novi Marof, 1879 – m. Split, 1982). Pictor croat. A studiat în şcoli de artă private din Viena (1901-1902), la Academia de Artă din Praga (1903-1905) cu V. Bukovac, la Academia de Artă din Viena (1906-1907) cu W. Unger. În perioada 1907-1914 se află în München, iar în 1914-1915, la Roma. În 1920 se stabileşte la Zagreb. Participă la expoziţiile: „Grupul Medulić”, Zagreb, 1910; „Arta internaţională”, Roma, 1911. Format în mediul artistic vienez şi münchenez, pictorul se află printre promotorii grupului Medulić, care îşi întemeia eforturile novatoare pe ideile secesioniste* şi simboliste*. Îndeosebi cultivarea simbolului i se pare artistului calea cea mai bună pentru a găsi un răspuns la frământările unui secol ce începuse sub auspiciile tehnologicului. Cu mijloace plastice care acceptă, la nivelul formei, achiziţiile de ultimă oră sunt acreditate în imagini motive şi situaţii ce actualizează valori culturale consacrate de tradiţie. Personajele urmează scenarii istorice şi mitologice nu pentru a evada din prezent, ci pentru a convinge de faptul că acele valori trebuie să aibă un destin în prezent.

Bibliografie: Jelena Uskoković, *Mirko Rački*, Zagreb, 1979.

Radu, Silvia (n. Pătroaia, Dâmboviţa, 1935). Sculptor român. A absolvit în 1960 Institutul de Arte Plastice „N. Grigorescu” din Bucureşti, unde a studiat sub îndrumarea lui Ion Lucian Murnu. Participă la simpozioanele internaţionale de la: Middelheim, Anvers, 1967; Legnano, Castellanza, 1969; Bienala Tineretului, Paris, 1969; „Plastik und Blumen”, Berlin, 1975. Este autoarea unor compoziţii sculpturale monumentale la Bucureşti, Timişoara, Costineşti şi Neptun. Distincţii: Premiul Uniunii Artiştilor Plastici pentru artă monumentală, 1966; Premiul UAP pentru sculptură, 1968. Expresia figurativă a sculpturilor suportă un permanent efort de adecvare a formei la o declarată funcţionalitate spirituală. O astfel de preocupare o duce la un moment dat spre predominanţa problemelor spaţiale, când ansamblul sculptural se compune din elemente geometrice, concretizări ale proceselor raţionale. Artista revine apoi la un program narativ în care verva anecdotei, gustul pentru comentariu sunt bazate pe largi trimiteri culturale, într-un dialog mereu proaspăt între dimensiunile grave şi cele parodice ale mitului sau realităţii. Acum sunt valorificate experienţele formale anterioare, în aşa fel încât personajele capătă o identitate, fără a violenta ambianţa şi fără a i se supune, populând-o cu propriul lor spaţiu în care se rosteşte discursul artistic. Artista foloseşte culoarea pentru a spori expresivitatea volumelor şi uneori ca resursă a unui inedit demers pictural.

Bibliografie: Mihai Oroveanu, *Ateliere de artişti din Bucureşti*, Bucureşti, 2007; *Silvia Radu. Grădina cu îngeri*, catalog, Galeria Călina, Timişoara, 2007.

Raetz, Markus (n. Büren an der Aare, 1941). Grafician elveţian. Studiază la Şcoala Pedagogică din Berna (1957-1961). După o perioadă de activitate la Bruges (1961-1963) se consacră artei, făcând mai multe călătorii de studii în Europa şi Africa de Nord. Participă la: Bienala de la Paris, 1965, 1971; Documenta din Kassel, 1968; „Grafica internaţională”, Geneva, 1968; „Prospect 69”, Düsseldorf, 1969; Bienala de la Tokyo, 1970; Bienala de la Veneţia, 1972. Distincţii: Premiul Internaţional, Geneva, 1968. Desenele sale vădesc o nedisimulată plăcere a invenţiei. Complexe mecanice, fiinţe umane şi animale sunt reunite în raporturi ambigue, la jumătatea drumului dintre situaţiile reale şi cele produse de imaginaţie. Aşa cum sunt modificate situaţiile, sunt modificate şi funcţiile utile sau simbolice ale fiinţelor şi lucrurilor. Artistul conservă libertatea de joc a copilului; el trece cu o firească bucurie hotarul dintre vis şi lumea concretă, sporind în dublu sens farmecul fiecăruia dintre aceste orizonturi.

Bibliografie: Markus Raetz, *Die Bücher*, Zürich, 1975; Ad Petersen, *Markus Raetz*, Amsterdam, 1979; *Markus Raetz, Arbeiten 1962-1986*, catalog, Zürich, 1986.

Rainer, Arnulf (n. Baden bei Wien, 1929). Pictor austriac. Se înscrie la Academia de Artă din Viena, dar părăseşte studiile după câteva zile. Ca pictor este autodidact. Împreună cu Fuchs* şi Hundertwasser* fondează o „antiacademie, un cuibuşor de provocări culturale”. Participă la: Bienala de la Tokyo, 1967; Bienala de la São Paulo, 1971; Documenta din Kassel, 1972, 1982; „Limbajul corpului”, Graz, 1973; „În căutarea identităţii”, Milano, 1974; „Suprarealitate-imagine-realitate”, Düsseldorf,

1974; „Arta corporală”, Paris, Chicago, 1974. Distincţii: Premiul de Stat pentru grafică, Viena (1966). Pentru a face limbajul plastic credibil, artistul îşi concentrează cercetările asupra realităţii corporale a fiinţelor de care se apropie şi mai ales asupra propriului corp (vezi *Body-art*). Pe lângă înregistrarea şi comentarea cu diferite mijloace vizuale a identităţii sale fizice, el se supune la unele experimente, pictând şi desenând sub influenţa unor factori externi. Artistul îşi propune astfel să obţină „superdesene” şi „superpicturi”. În toate cazurile se mizează pe calitatea de martor imparţial al liniei şi suprafeţelor de culoare. Câteodată energiile lăuntrice sunt atât de puternice, încât invadează întregul câmp al imaginii, depăşind orice intenţie mimetică şi constituindu-se într-o poetică a gestului (vezi *Action painting*), de factură abstractă*, care uneori conduce spre forme de happening*, ceea ce l-a atras spre tânărul grup al acţioniştilor* vienezi.

Bibliografie: Arnulf Rainer, *Selbstdarstellungen (Fotoübermalungen 1968-1972)*, München, 1972; Arnulf Rainer, *Körpersprache*, München, 1979; *Arnulf Rainer*, catalog, Nationalgalerie, Berlin, 1981; *Arnulf Rainer – mort et sacrifice*, catalog, Centre Georges Pompidou, Paris, 1984; R. Fuchs (ed.), *Arnulf Rainer*, Solomon R. Guggenheim Museum, New York, 1989.

Raionism (de la fr. *rayon* – rază). Mişcare artistică iniţiată în Rusia între anii 1910 şi 1914 de pictorii Larionov* şi Goncearova*. În 1910, Larionov prezintă la Studio A. Kroft din Moscova o expoziţie cu lucrări pe care le numeşte raioniste. În 1912 redactează un *Manifest al raionismului*, pe care îl publică

un an mai târziu la Moscova, cu prilejul amplei expoziţii raioniste intitulate „Ţinta”. „Raionismul”, scrie Larionov, „este o sinteză între cubism*, futurism* şi orfism*”. Dar ce-şi propune în plus raionismul este un anumit realism al percepţiei optice, care pleacă de la constatarea că obiectul fizic se imprimă pe retină – deci şi în imaginea plastică – prin impulsurile luminoase, prin reflectarea razelor de lumină. În absenţa acestor izvoare luminoase, obiectul se ascunde privirii. De aici intenţia declarată a lui Larionov de a picta nu obiectul ca atare, ci incidenţele luminoase sub care acesta se prezintă: „Obiectul existent reprezentat în mod obişnuit într-un tablou, printr-un procedeu sau altul, nu este perceput de vederea noastră. Noi nu percepem decât ansamblul razelor emanând dintr-o sursă de lumină, reflectate de acest obiect şi ajunse în câmpul nostru vizual”. Deşi pe plan formal apelează la o serie de date ştiinţifice („Radiaţiile provocate de lumina reflectată – în spaţiul dintre obiecte aceasta formează un fel de pulbere colorată –, teoria radială, razele radioactive, razele ultraviolete, reflectarea”), raionismul se îndepărtează de fapt de reprezentarea lumii concrete. Reţinând reflexele luminoase, traiectoria în spaţiu a undelor luminoase ajunge la un stil „liniar”, la un arabesc de vectori luminoşi. Spectacolul pe care îl oferă tabloul raionist se compune din fascicule de raze – impresionate asemenea efectelor trecerii unei surse de lumină printr-o prismă de cristal. Interesul pictorului se îndreaptă spre cuprinderea impresiei luminoase a corpurilor şi spre ordonarea lor în compoziţie. Este un pas spre organizarea abstractă*, fasciculele de raze evocând tot mai estompat obiectele pe care le-au reflectat şi, din ce în ce mai pregnant, starea sufletească a artistului, echivalenţele cromatice ale

acestor stări. Abia acum programul mişcării pare a se delimita mai exact şi mai puţin ambiţios: „Scopul raionismului”, scrie Larionov, „este de a introduce pictura în domeniul problemelor care îi sunt proprii şi de a orienta evoluţia ei după legi pur picturale”.

Bibliografie: M. Larionov, *Une avant-garde explosive*, Lausanne, 1978; J.E. Bowit (ed.), *Russian Art of the Avant-Garde: Theory and Criticism 1902-1934,* Londra, 1988.

Ramseyer, André (n. Tramelan, 1914 – m. Neuchâtel, 2007). Sculptor elveţian. După studii de sculptură la La Chaux-de-Fonds (1932-1935), urmează un curs cu sculptorul Léon Perrin la École d’Art şi se îndreaptă spre Paris, unde lucrează doi ani cu Zadkine* şi frecventează mediul artistic din Montmartre şi Montparnasse. În 1937 călătoreşte în Italia. Predă arta şi istoria artei la Neuchâtel, până în 1956. O selecţie din opera sa a fost prezentată la Bienala de la Veneţia, 1956. Debutează cu lucrări influenţate de sculptura clasică. Interesul lui se îndreaptă apoi tot mai mult spre obţinerea unei armonii, a unor raporturi muzicale între volume. În strânsă dependenţă faţă de cadrul arhitectonic şi natural, lucrările sale urmează totodată mişcarea imprimată de tensiunile proprii artistului, înscriindu-se în cercuri concentrice, în volume fluide, bine articulate în spaţiu (*Euritmie*, 1955; *Naşterea*, 1957; *Transmutaţie*, 1961; *Reflux*, 1962; *Orion*, 1965).

Rauschenberg, Robert (n. Port Arthur, Texas, 1925 – m. Captiva Island, Florida, 2008). Pictor american. Studiază la Institutul de Artă din Kansas City (1946), Academia Julian din Paris (1947),

Colegiul Black Mountain din Carolina de Nord (1948-1949) cu Albers*, Liga Studenţilor în Arte din New York (1949-1950). Participă la expoziţiile internaţionale de pictură şi sculptură organizate la: Carnegie, Pittsburgh; Documenta din Kassel, 1959; „Arta asamblajului”, New York, 1961; Bienala de la Veneţia, 1964 (Premiul I); Expo ’67, Montréal, 1967 etc. Debutează cu tablouri compartimentate în câmpuri acoperite de numere sau de o pastă abundentă, acuzând materialitatea (*Pictură albă cu numere*, 1949; *Pictură neagră*, 1952; *Roşu interior*, 1954). În 1953 locuieşte în aceeaşi casă cu Jasper Johns*. Din acest an datează ciclul „Gesturi şi antipicturi”. În „picturile combinate”, create începând cu 1955 (*Rebus*, *Interior*, *Hazard*, *Factum*, *Talisman*), foloseşte, pe lângă culori şi diferite obiecte, „imagini găsite” etc. Citatele din lumea obiectuală se aglomerează, tabloul capătă o a treia dimensiune, apropiindu-se de condiţia spaţială a sculpturii (*Coca-Cola Plan*, 1958; *Monograma*, 1959; *Canionul*, 1959; *Empire*, 1961; *Wall Street*, 1961). Pentru a impregna imaginea cu date concrete – cifre, fragmente de fotografii, motive din imageria populară (Statuia Libertăţii, competiţii sportive, personalităţi politice etc.) –, foloseşte procedeul serigrafiei (1961). Realitatea este cuprinsă în compoziţii prin evocarea sau prin integrarea directă a unor părţi ale ei. De numele său, ca şi de al lui Johns se leagă desprinderea de excesele abstracţiei* lirice şi ale expresionismului* abstract şi inaugurarea unui nou realism (vezi *Nouveau réalisme*) ce a găsit formularea cea mai apropiată în căutările artei pop. După 1965, Rauschenberg – atras dintotdeauna de arta spectacolului (încă din 1953 lucrează pentru The Merce Cunningham Dance Company) – face o serie de experienţe în domeniul sunetului şi mişcării.

Bibliografie: *Robert Rauschenberg*, catalog, Washington, D.C., 1976; C. Tomkins, *Off the Wall: Robert Rauschenberg and the Art World of Our Time*, Garden City, 1980; Rosetta Brooks *et al.* (eds.), *Rauschenberg Overseas Culture Interchange*, National Gallery of Art, Washington, 1991; C. Craft *et al.*, *Haywire: Robert Rauschenberg*, New York, 1997; W. Hopps, S. Davidson (eds.), *Robert Rauschenberg: A Retrospective*, Solomon R Guggenheim Museum, New York, 1997.

Răb (în bulgară, „hotar”; în engleză – *edge*). Grup artistic fondat în 1989 la Plovdiv de Albena Mihailova, Veneta Marinova, Dimiter Mitovski, Emil Mirazciev, Ivailo Grigorov, Kolio Karamfilov, Monika Romenska, Nadia Geneva, Rumen Jelkov ş.a. Având formaţii şi evoluţii artistice diverse, aceşti artişti, în condiţiile participării la manifestările grupului, suspendă individualitatea în favoarea coerenţei ansamblului, realizat în echipă. Grupajele de lucrări pe care le propun au valoarea de eseu pe o temă dată, semnificaţiile contribuţiilor proprii topindu-se în sensul general al demonstraţiei. Printre expoziţiile grupului, realizate de regulă în Plovdiv, amintim: „Simboluri şi semne”, 1990; „Marea fotografie”, 1991; „Ideal”, 1992; „Opus-Project”, 1993; „N Forme? Reconstrucţie şi interpretare”, Sofia, 1994. Aceeaşi atitudine este păstrată şi în cazul în care grupul realizează o serie de acţiuni (vezi *Acţionism*) care utilizează îndeosebi referinţele obiectuale, concentrate după principiile instalaţiei* („Acţiune ecologică”, Plovdiv, 1990; „Inversiune”, Plovdiv, 1990; „Cărămida”, Bratzigovo, 1992; „Mic dejun demonstrativ”, în cadrul Festivalului Process-Space, Balcic, 1992).

Răchită, Leonard (n. Buhuşi, 1952). Sculptor român stabilit în Franţa. În 1976 a absolvit Institutul de Arte Plastice „N. Grigorescu”, Bucureşti. În galerii de artă bucureştene expune lucrări inspirate de mitologia locală (ciclurile „Eroul”, „Cavalerul trac”) sau de poetica peisajului, în care construcţiile se îmbină cu elementele lichide (ciclurile „Arhitecturi afective”, „Bucuria apei”). În 1983 prezintă un performance*, „Albia râului”, la Institutul de Arhitectură din Bucureşti. Stabilit în Franţa în 1983, se implică în organizarea unor asociaţii dedicate sculpturii spaţiale (printre care AIESM – International Association for Monumental Sculpture Events). În lucrările de sculptură (prezentate în galeria J&J Donguy din Paris, la Muzeul Ahmed Shawki din Cairo etc.) continuă analizele formale (ciclul „Pietre”), interesându-se totodată de relaţia materiei cu elementul lichid. Formele riguros construite (compoziţia *Capitel*) sunt însoţite în alte momente de spectacolul deriziunii, de presiunea informalului, totul în proximitatea apei, a izvorului ce poartă cu sine promisiunea regenerării, a darului de întemeietor al sculptorului. Exploatând calităţile diferite ale materialului solid şi, după caz, căutând să asigure un dialog sugestiv cu apa, sculptorul reuşeşte de fiecare dată să creeze ansambluri extrem de expresive.

Ready-made (în engleză, „gata făcut”). Termen utilizat începând din 1915 de M. Duchamp* pentru a defini prezentarea, ca opere de artă proprii, în cadrul unor expoziţii, a unor obiecte luate din producţia curentă a industriei destinate consumului. Începând cu seria „Bachelar Machine” din 1910, continuând cu „bicicletele” din 1913 şi cu obiectul de toaletă prezentat în acelaşi an în cadrul Expoziţiei internaţionale de la

New York (vezi *Armory Show*), Duchamp prezintă cu ironie, în scopul de a şoca percepţia estetică, aspecte ale mediului de existenţă aşa cum se prezintă într-un moment în care standardizarea şi artificializarea acestuia erau un fapt împlinit. Nu întâmplător, artistul făcea deosebire între lucrările ready-made şi „obiectele găsite”, pentru că acestea din urmă pot să aparţină naturalului, iar el dorea să aducă în discuţie *artefactele*, obiectele produse de om. Prin felul de a dezbate problemele realului, ca şi prin tehnica propriu-zisă a construcţiei operei, Duchamp anticipează montajele de obiecte ale dadaismului* (la care de altfel a luat parte peste câţiva ani), precum şi modalităţile artei pop* apărute în anii 1960, propunerile făcute de nouveau réalisme* şi de Fluxus*.

Bibliografie: T. de Duve, *Résonance du ready-made*, Nîmes, 1989.

Redon, Odilon (Bertrand-Jean) (n. Bordeaux, 1840 – m. Paris, 1916). Pictor şi gravor francez. Studiază pictura la Şcoala de Arte Frumoase din Paris (1860). Se apropie de scriitori şi artişti simbolişti*, în special de Paul Gauguin*. Cu o viaţă solitară, meditativă, Redon îşi formează o imagine în care apar fiinţe şi lucruri observate în natură, alături de fiinţe fantastice. Fiecare motiv are ceva misterios, o încărcătură simbolică, devenind ideograma neliniştilor artistului. Primele sale cicluri de litografii mizează mai mult pe desen, pe contrastul dintre alb şi negru (*În vis*, 1879; *Apocalipsa Sfântului Ioan*, 1883; *Noaptea*, 1886; *Tentaţia Sfântului Anton*, 1888; *Florile răului*, 1890). Mai ales după întâlnirea cu Gauguin, introduce accente colorate, atât în gravuri, cât şi în uleiuri (*Ochii închişi*, *Naşterea lui Venus*, *Ciclopul*, 1900). A scris un jurnal intim care va apărea în 1922.

Va fi apreciat de tinerele generaţii de artişti pentru valorile imaginative, simbolice, ca şi pentru modul foarte direct de aşternere a culorii, cu un suflu şi o energie care anunţă deopotrivă tendinţele expresioniste* şi abstracte*. (Vezi fasciculul I, planşa 43)

Bibliografie: Odilon Redon, *A soi-même – Journal (1867-1915)*, Paris, 1922; R. Bacou, *Odilon Redon*, 2 vol., Geneva, 1956; K. Berger, *Odilon Redon: Fantasy and Colour*, New York, 1965; A. Wildenstein *et al.* (eds.), *Odilon Redon. Catalogue raisonné de l'œuvre paint et dessiné*, 3 vol., Paris, 1992-1996.

Renoir, Pierre-Auguste (n. Limoges, 1841 – m. Cagnes-sur-Mer, 1919). Pictor francez. Se înscrie în 1862 la Şcoala de Arte Frumoase din Paris, în atelierul lui Gleyre. Renoir şi colegii săi Monet*, Bazille* şi Sisley* părăsesc în 1862 studiile academice, pentru a picta în aer liber, la Chailly, în pădurea Fontainebleau, în spiritul novator al tinerei generaţii de artişti. Tablourile de început vădesc influenţe din Courbet şi Delacroix, evoluând spre un stil care va căpăta numele de impresionism*. Lucrează împreună cu Monet la Argenteuil. Este prezent cu şapte lucrări la prima expoziţie impresionistă, deschisă în 1874 în atelierul fotografului Nadar. Din această perioadă datează opere ca *Loja*, *Le Moulin de la Galette*, *L'Estaque*, *Balansoarul*, *Doamna Charpentier şi copiii săi* etc. Renoir acordă un constant interes reprezentării corpului uman, îndeosebi celui feminin, proiectat într-o lumină puternică. În 1881 călătoreşte în Italia şi se entuziasmează în faţa operelor lui Rafael. Admiră de asemenea pictura flamandă şi, din cea franceză, în mod special pe Ingres. Ajunge la un ideal al clasicităţii, la o robusteţe a formelor,

necontrazise de coloritul îndrăzneţ, aerat al impresionismului. Există o tensiune vitalistă, o atmosferă de celebrare a tinereţii şi frumuseţii (seria sa de „Femei la scăldat” – „Les Baigneuses”; *Dejunul vâslaşilor*, 1881). Modelele împrumutate din mitologia antică – nimfele plutind senzuale într-un spaţiu paradiziac – îl menţin o vreme departe de lucrul în *plein air*, ceea ce îl face în 1884 să-i scrie unui cunoscut: „Am pierdut mult lucrând în atelier în patru metri pătraţi. Aş fi câştigat zece ani dacă aş fi făcut puţin din ceea ce a făcut Monet”. Îndată după aceasta, Renoir lucrează împreună cu Cézanne* la La Roche-Guyon (1885) şi în Provence (1888-1889). Pictează peisaje, portrete, revenind mereu asupra subiectului său favorit – femei la scăldat. Uneori zăboveşte asupra unor scene din realitatea apropiată (*Familia artistului*, 1896; *Tinere la pian*, 1892). Peisajele sale dobândesc graţie şi puritate. În acelaşi timp, nimfele şi femeile încep să aspire spre canonul rubensian, cu carnaţie tot mai bogată, mai acuzată de nuanţe de roz şi ocru, de roşu. Artistul continuă să apeleze la motive mitologice, care provoacă o surpriză în ordinea actualităţii. Unele motive tind spre valori simbolice, alăturate într-o sugestivă ambiguitate motivelor desprinse din realitate. Renoir descoperă singur câteva intenţii ale artei simboliste*, ca şi ale decorativităţii *stilului 1900* (vezi *Art Nouveau*), dar astfel de subtexte ale operei sunt mai puţin observate pentru că în prim-planul imaginilor explodează senzualitatea, mişcarea nudului feminin, multiplicat în nenumărate ipostaze, în module desfăşurate pe întreaga suprafaţă a tabloului. Renoir a creat în acelaşi spirit şi o serie de sculpturi (*Femeie ghemuită spălând*; *Venus victorioasă*, 1917). În ultimii ani de viaţă, boala îl obligă să folosească un fotoliu pe rotile, dar, în ciuda infirmităţii, artistul

îşi continuă opera de laudă a tinereţii şi frumuseţii. (Vezi fasciculul I, planşa 6)

Bibliografie: Theodore Duret, *Renoir*, Paris, 1924; Paul Haesaerts, *Renoir sculpteur*, Bruxelles, 1947; Jean Renoir, *Renoir, My Father*, Londra, 1962; Paul Joannides, *Renoir, sa vie, son œuvre*, Paris, 2000.

Repin, Ilia Efimovici (n. Ciuguev, Harkov, 1844 – m. Kuokkala, 1930). Pictor rus. Se iniţiază de timpuriu ca zugrav de biserici la Ciuguev. La 15 ani execută de unul singur comenzi importante, care îi permit în 1863 să se specializeze la Sankt-Petersburg. După ce studiază desenul în cadrul Societăţii pentru Sprijinirea Artelor, în 1864 se înscrie la Academia de Arte Frumoase. În paralel frecventează aşa-numita Academie Kramskoi – un artel de pictură ce reunea 14 tineri artişti nemulţumiţi de arta oficială –, care anunţa apropiata manifestare a „artiştilor ambulanţi” (vezi *Peredvijniki*). După ce a absolvit cursurile academiei, Repin face între 1873 şi 1876 o călătorie în Italia şi Franţa, unde de altfel va reveni adeseori. La Paris cunoaşte arta pictorilor impresionişti*, de care, din primul moment, îl leagă dorinţa de a ieşi din canoanele academiste. Consecvent programului „peredvijnicilor” – care devine de fapt programul unei întregi generaţii animate de dorinţa afirmării valorilor specifice culturii ruse –, Repin trece la realizarea unor ample compoziţii consacrate evocării istorice (*Edecarii de pe Volga*, 1870-1873; *Procesiune religioasă în gubernia Kursk*, 1880-1883; *Zaporojeni scriind o scrisoare sultanului Turciei*, 1878-1891; *Ivan cel Groaznic şi fiul său Ivan*, 1881) sau activităţii revoluţionare ale timpului (*Întoarcerea neaşteptată*, 1884-1889; *Adresarea propagandistului*, 1880-1892; *Refuzul spovedaniei*, 1879-1885;

Întâlnire ilegală, 1883; *Un miting lângă zidul comunarzilor din cimitirul Père-Lachaise*, 1883). Realizează şi portretele unor personalităţi de seamă ale Rusiei (*Tolstoi*, *Musorgski*, *Tretiakov*, *Surikov*, *Stasov* ş.a.). Repin a dezvoltat ideile „peredvijnicilor”, exprimându-le într-un limbaj plastic mult mai adecvat, fiind, în înţelesul cel mai profund, unul dintre ctitorii picturii ruse moderne. (Vezi fasciculul II, planşa 16)

Bibliografie: Igor Grabar, *Repin*, 2 vol., Moscova, 1963-1964; G. Sternin, *I. Repin*, Leningrad, 1974.

Ressu, Camil (n. Galaţi, 1880 – m. Bucureşti, 1962). Pictor român. A studiat la Şcoala de Arte Frumoase din Bucureşti (1897-1899) cu profesorul G.D. Mirea şi la Şcoala de Arte Frumoase din Iaşi (1899-1902) cu profesorul Gheorghe Popovici. După câteva luni de cercetare a muzeelor müncheneze (în 1902) frecventează la Academia Julian din Paris (1902-1908) atelierele lui Jean-Paul Laurens. Revenit în România, colaborează cu desene satirice la publicaţii ca *Adevărul*, *Furnica*, *Facla* şi *Cronica*. Participă la manifestările Tinerimii Artistice*. În 1917, împreună cu pictorii Dărăscu*, Dimitrescu, Iser* ş.a., cu sculptorii Paciurea*, Medrea*, Jalea* ş.a. înfiinţează Asociaţia Arta Română*. Participă şi la înfiinţarea, în 1921, a Sindicatului Artiştilor Plastici din România, al cărui preşedinte va fi timp de doi ani. Profesor şi rector al Academiei de Arte Frumoase din Bucureşti (până în 1941), devenită în 1950 Institutul de Arte Plastice „N. Grigorescu”. Cu o formaţie solidă, în care predominau studiile după corpul uman, după peisaj şi obiectele din imediata apropiere, artistul îşi propune combinarea capacităţilor formative ale desenului şi ale culorii.

Atenţia acordată tradiţiei ia cel mai adesea forma evocării lumii satului, ca depozitară a unei experienţe milenare. În perioada interbelică a pictat tablouri ca *Semănătorii*, *Mocani din Vlaici*, *Înmormântare la ţară*, *Ţărani la prânz*, *Cosaşi odihnindu-se*, *Odihnă la câmp*. Este autorul unor portrete ale unor personalităţi văzute individual (*Ştefan Luchian*, *Tudor Arghezi*, *Iancu Brezianu*) sau în scene cu o bogată încărcătură narativă (*Cafeneaua „Oteteleşanu”*, lucrare expusă în 1913).

Bibliografie: Gheorghe Cosma, *Camil Ressu*, Bucureşti, 1967.

Ribariu, Paula (n. Brăila, 1938). Pictor român. A studiat la Institutul de Arte Plastice „N. Grigorescu” din Bucureşti (1958-1965). A participat la manifestări internaţionale la: Barcelona, 1971, 1972; Cagnes-sur-Mer, 1971; Madrid, 1973; Plovdiv, 1980; Alger, 1981; Sofia, 1981; Szczecin, 1985. Face parte din mişcarea suprarealistă* postbelică, puternică în anii 1960. În comunicare cu direcţiile onirice din poezia şi proza românească a vremii, artista îşi găseşte un teritoriu specific de explorare, în lumea arhetipurilor formale şi a unor teme ezoterice. Sinteză de monumentalitate şi de manipulare a detaliilor şi semnelor simbolice, de acurateţe şi ambiguitate, pictura sa se impune ca un discurs complex şi extrem de rafinat cultural. În deceniul zece al secolului XX realizează instalaţii arhitecturale sau cu elemente antropomorfe cu caracter invocator-evocator. (Vezi fasciculul III, planşa 9)

Richier, Germaine (n. Grans, 1902 – m. Montpellier, 1959). Sculptor francez. După ce studiază la Şcoala de Arte Frumoase din Montpellier devine, în 1925, la Paris, eleva lui Bourdelle*.

Este distinsă cu: Premiul Blumenthal, 1936; Diploma pentru sculptură la Expoziţia internaţională de la Paris, 1937; Premiul pentru sculptură la Bienala de la São Paulo, 1951. După o perioadă în care vădeşte admiraţie pentru formele clare din sculptura lui Rodin* şi Bourdelle, spre 1940 artista se dedică unor lucrări ce fac aluzie la animale, păsări sau plante, într-o viziune marcată egal de notaţia exactă a unui detaliu anatomic şi de tentaţia spre reprezentările fantastice (*Furtuna*, 1947; *Uraganul*, 1949; *Căpcăunul*, 1951; *Liliacul*, 1952; *Tauromahia*, 1953; seria „Oameni-păsări”, 1953-1955). Cu o existenţă ambiguă – provenită din amestecul de observaţie naturalistă şi imaginaţie –, sculpturile sale, realizate în bronz sau ghips colorat, se înscriu în general pe o direcţie figurativă, care, dincolo de peregrinările în lumea visului şi mitologie, rămâne fidelă dezbaterii privind destinul fiinţei umane, optând explicit pentru o viziune antropocentristă.

Bibliografie: Jean Cassou, *Germaine Richier*, Paris, 1961; *Germaine Richier*, catalog, Louisiana Museum of Modern Art, Humlebaek, 1980; *Germaine Richier*, Akademie der Künste, Berlin, 1997.

Richter, Gerhard (n. Dresda, 1932). Pictor german. Studiază la Academia de Artă din Dresda (1953-1957) şi la Academia de Artă din Düsseldorf (1960-1962) cu Karl Otto Götz. Lucrează în domeniul publicităţii comerciale şi al fotografiei la Dresda (1957-1960); profesor invitat la Academia de Arte din Hamburg (1967); profesor la Academia de Artă din Düsseldorf (1971). Participă la: Bienala de la San Marino, 1967; „Lui Salvador Dalí”, Hanovra, 1970; „Multiple Art”, Londra, 1971; Documenta din Kassel, 1972, 1982; Bienala de la Veneţia, 1972; „Proiect 74”,

Köln, 1974; „Pictura fundamentală”, Amsterdam, 1975. Distincţii: Premiul de Artă, Recklinghausen, 1967. Exerciţiul de captare şi exploatare a concretului este trecut din mediul reclamei în cel al artei. Dacă exteriorul lucrurilor rămâne acelaşi, funcţiile lui în imagine devin altele. Reprezentarea capătă o tot mai evidentă sarcină, lărgind dialogul artistic de la simplul şi ineditul impact cu concretul spre o perspectivă cuprinzătoare a realului. De altfel, obiectele îşi pierd cu timpul rigiditatea, modificându-şi configuraţia sub imperiul sensibilităţii artistului. Totodată se face simţită o nostalgie a peisajului natural, degajat de orice insistenţe descriptive şi lăsat să-şi rostească chemarea romantică. În acest punct, estetica artei pop* este depăşită, sensibilitatea artistului găsindu-şi o cale salvatoare prin „pădurea de obiecte” a epocii superindustrializate.

Bibliografie: K. Honnef, *Gerhard Richter*, Recklinghausen, 1976; *Gerhard Richter: Bilder 1962-1985*, catalog, Städtische Kunsthalle Düsseldorf, 1986; *Gerhard Richter*, catalog, Tate Gallery, Londra, 1991; H.-U. Obrist (ed.), *Gerhard Richter – 100 Bilder*, Musée d’Art Contemporain, Nîmes, 1996.

Richter, Hans (n. Berlin, 1888 – m. Minusio, Locarno, 1976). Pictor şi cineast german. Studiază la Academia de Artă din Berlin (1908) şi la Academia de Artă din Weimar (1909). Colaborează la revista *Die Aktion* (1914). Aderă la mişcarea dadaistă* din Zürich (1916-1919), alături de Picabia*, Arp*, Ball, Eggeling* ş.a. Editează revista de avangardă *G* (1923-1926). Face critică de film în *Tägliche Rundschau* din Berlin (1927-1928). Producător de film: Central Film, Zürich (1937-1938); Frobenius

Film, Basel (1939). Stabilit în 1940 în SUA, devine director al Institutului Tehnica Filmului City College, New York (1942-1956). Preşedinte la Art of This Century Inc., New York (1948). Participă la expoziţiile: „Dada”, Zürich, 1917, 1918; „Constructiviştii”, Basel, 1937; „Arta concretă”, Zürich, 1960; „Inepuizabila fotografie”, Basel, 1960. Distincţii: Premiul internaţional pentru film, Bienala de la Veneţia, 1947; Premiul R.J. Flaherty, New York, 1956; Marea Cruce de Merit a Germaniei, 1964; Premiul Festivalului din Berlin, 1971. A realizat mai multe filme de artă (*Rhytmus 21*, *Dreams That Money Can Buy*, *Dadascope* etc.). De la imaginile contestatoare făcute sub influenţa orientării dadaiste trece la studierea realităţii cu aparatul de fotografiat, ajungând în cele din urmă să adopte în pictură o serie de semne, de caligrame care-i transcriu cu fidelitate gesturile. În anii 1970 imaginile se limpezesc, petele de culoare sunt mai largi, evoluând înspre o viziune decorativă (seria de mozaicuri din Lugano), cu o clară finalitate constructivă.

Bibliografie: Hans Richter, *Dada – Kunst und Antikunst*, Köln, 1964; Hans Richter, *Autobiography*, cu un studiu introductiv de Herbert Read, Neuchâtel, 1965; Roberto Sanesi, *The Pictural Language of Hans Richter*, Milano, 1975; *Hans Richter*, catalog, Berlin, 1982; C. Fifield, *True Artist and True Friend: A Biography of Hans Richter*, Oxford, 1993.

Richter, Vjenceslav (n. Donja Drenova, 1917 – m. Zagreb, 2002). Arhitect, sculptor şi designer croat. Studiile începute în 1937 la Facultatea de Arhitectură a Universităţii din Zagreb le continuă în anii 1945-1949. Este unul dintre fondatorii şi teoreticienii grupului EXAT 51* şi al SIO (Studioul pentru Forme Industriale)

din Zagreb. Din 1959 redactează revista *Čovjek i prostor* (*Omul şi spaţiul*). Proiectează pavilioanele iugoslave la diferite târguri şi expoziţii internaţionale, punându-şi în aplicare concepţiile asupra sintezei artelor, într-o ambianţă în care valorile estetice devin foarte active. Participă la diferite programe complexe de lucru, cum ar fi ICSID (Consiliul Internaţional al Societăţii pentru Design Industrial) şi World Council of Craft (Consiliul Mondial al Meseriilor). În 1964 publică *Sinturbanizam* – un studiu privitor la problemele actuale ale urbanismului, ale armonioasei relaţii dintre vechi şi nou, dintre funcţionalitate şi expresie artistică. Realizează, de asemenea, proiectele pentru biserica Bibinj, lângă Zara (1966), Turnul reclamă-informaţie, la Zagreb (1967), Muzeul Aviaţiei, la Surčin (împreună cu Vlasta Kohout, 1969), satul turistic Babin (1970), centrul de loisir Toranj din Zagreb (1972). Distincţii: Premiul Iugoslavia, 1976; Premiul I, Bienala de grafică de la Split, 1976; Premiul Bienalei de la Cracovia, 1976, 1978; Premiul Bienalei de grafică europeană, Heidelberg, 1979; Premiul Herder, Viena, 1981. Situându-şi încă de la început căutările în domeniul raţionalizării spaţiului, al stabilirii unui echilibru creator între om şi natură, Richter cercetează operele constructiviştilor* ruşi, programele Şcolii Bauhaus*, ca şi ale arhitecturii funcţionale (vezi *International Style*). Lucrările sale impun principiile ordonatoare ale intervenţiei ştiinţifice, opunându-se tendinţelor informale* şi în egală măsură uscăciunii presupuse de standardele epocii tehnologice.

Bibliografie: Vera Horvat-Pintarić, *Vjenceslav Richter*, Zagreb, 1970; Marijan Susovski (ed.), *Richter Collection: The Conceptual Spaces of Vjenceslav Richter's Art Synthesis*, Zagreb, 2003.

Rietveld, Gerrit Thomas (n. Utrecht, 1888 – m. Utrecht, 1964). Arhitect olandez. După ce lucrează ca artizan în atelierul tatălui său se iniţiază în arhitectură cu P.J.C. Klaarhamer (1911-1915). Cultul său pentru puritatea geometrică îl apropie în 1918 de grupul De Stijl*. Împreună cu Van Doesburg* şi Cornelis van Eesteren realizează o serie de proiecte expuse la Paris (1923). În 1924 construieşte în colaborare cu artistul decorator T. Schröder-Schräder casa Rietveld-Schröder, în care aplică principiile riguroase ale organizării construcţiei pe un sistem de verticale şi orizontale, în spiritul plasticităţii pure, de esenţă geometrică, promovat de artiştii ce formau gruparea De Stijl. Consecvent acestei orientări, el a mai proiectat o seamă de clădiri la: Utrecht (cinematograful Vreeburg, 1936, locuinţe); Veneţia (Pavilionul olandez, 1953-1954); Bergeijk (fabrica de textile De Ploeg, 1956); Amersfoort (Centrul Cultural, 1959). Opera sa cuprinde şi numeroase piese de mobilier şi artă decorativă, destinate să completeze programul funcţional şi estetic al construcţiilor. A contribuit la dezvoltarea noii arhitecturi în Olanda şi în alte ţări, fiind, în 1928, unul dintre fondatorii CIAM (Congresul Internaţional de Arhitectură Modernă).

Bibliografie: Th.M. Brown, *The Work of G. Rietveld architect*, Utrecht, 1958.

Riley, Bridget (n. Londra, 1931). Pictor englez. Studiază la Goldsmith's College (1949-1952) şi la Royal College of Art (1952-1955) din Londra. Între 1959 şi 1964 este profesoară la Colegiul de Artă din Loughborough, Şcoala de Artă Croydon şi Şcoala de Artă Hornsey din Londra. Distinsă între altele cu Premiul Asociaţiei Internaţionale a Criticilor de Artă (1963) şi Premiul

Bienalei de la Veneţia (1968). În compoziţiile sale, artista caută efectele optice* ale elementelor liniar-ornamentale. Fascicule de linii sunt prezentate adeseori în fluxul mişcării pe care pare să le-o imprime un program asemănător unuia instalat pe un computer. Principiile decorative sunt cele ale repetiţiei şi alternanţei, suprafaţa pictată putând fi extinsă la infinit. Este în fond o adeziune la ideile artei cinetice*, formele din picturile sale nefiind altceva decât înregistrarea elementelor colorate pe traseul unor mişcări.

Bibliografie: M. de Sausmarez, *Bridget Riley*, Londra, 1970; *Bridget Riley – Works 1959-1978*, catalog, Londra, 1978; *Bridget Riley. Bilder 1982-1992*, Institut für Moderne Kunst, Nürnberg, 1992; *Bridget Riley: Dialogues on Art*, Londra, 1995.

Riopelle, Jean-Paul (n. Montréal, 1923 – m. Saint-Antoine-de-l'Isle-aux-Grues, Québec, 2002). Pictor canadian. Studiază la Şcoala de Arte Frumoase din Montréal, făcând parte dintre automatişti*, grupare artistică apărută în jurul lui Borduas*, la începutul anilor 1940. Vine în contact cu pictura americană (1946), apoi cu mişcările pariziene, dovedindu-se receptiv îndeosebi la influenţele suprarealismului*. André Breton, teoretician al suprarealismului, îl prezintă în catalogul unei expoziţii deschise la Galeria Nina Dausset (1949). Participă la: Bienala de la São Paulo, 1955; Bienala de la Veneţia, 1962. Este distins cu Premiul UNESCO în 1962. În imaginea nonfigurativă, realizată prin pensulaţii largi, aşternute pe întreaga suprafaţă a pânzei sau prin tehnica colajului*, a asamblajului operat spontan, în funcţie de starea sufletească şi de materialele avute la îndemână în clipa respectivă, Riopelle găseşte modalitatea de

a opune Şcolii din Paris (vezi *École de Paris*) o direcţie nouă a gestului (vezi *Action painting*), în care în mare măsură se întâlneşte cu Pollock*. În compoziţie răzbat adeseori sugestii din realitate, nu în sensul fixării unor detalii ale lucrurilor şi fiinţelor, ci prin transcrierea senzaţiilor provocate de foşnetul pădurii, larma păsărilor etc. Pictorul face o inedită stenogramă a contactului cu lumea înconjurătoare şi de cele mai multe ori limbajul în care se exprimă este turnat într-un cod individual.

Bibliografie: Guy Robert, *Riopelle, ou la poétique du geste*, Montréal, 1970; Pierre Schneider, *Riopelle*, New York, 1972; Guy Robert, *Riopelle, chasseur d'images*, Montréal, 1981; *Riopelle*, catalog, Centre Georges Pompidou, Paris, 1981; *Riopelle: Paintings from the Fifties*, catalog, Pierre Matisse Gallery, New York, 1989.

Rissanen, Juho (n. Kuopio, 1873 – m. Miami, 1950). Pictor finlandez. Studiază la Institutul de Arte din Helsinki (1895-1896), Academia de Arte Frumoase din Turku (1897), Academia de Arte Frumoase din Sankt-Petersburg (1897-1898), cu pictorul Ilia Repin*. În 1914 aderă la grupul Septem – fondat de Finch şi Enchell* –, ce-şi propunea să promoveze o artă finlandeză originală. Din 1918 până în 1939 trăieşte în Franţa, apoi în SUA. Tablourile sale evocă, prin portrete şi scene de gen, viaţa din satele finlandeze. Formele sunt simplificate, ample, amintind stilizarea din vechea pictură populară nordică.

Rist, Pipilotti (Elisabeth Charlotte) (n. Grabs, 1962). Artist video elveţian. A fost prezentă în expoziţiile „Slept in, had a bath, highly motivated", Londra, Chicago, 1996; „Remake of the

Weekend”, Hamburg, Berlin, 1998; „Remake of the Weekend”, Grenoble, 1998; „Remake of the Weekend”, Zürich, 1999. Interesul principal este pentru înregistrarea realităţii aşa cum o întâlneşte în experienţa de fiecare zi, în periplul său obişnuit printre lucruri şi fiinţe. Ceea ce umple existenţa cotidiană, netrecută prin nici un filtru estetic sau moral, constituie substanţa care se cuvine să fie salvată de la eroziunea timpului, să fie încredinţată operei de artă. Mijloacele alese pentru acest mod de a comenta actualitatea îi sunt oferite de imaginile video* şi instalaţiile video.

Bibliografie: Pipilotti Rist, *I'm Not a Girl Who Misses Much*, catalog, Kunstmuseum St. Gallen, 1994.

Rivera, Diego (n. Guanajuato, 1886 – m. Ciudad de México, 1957). Pictor mexican. Studiază la Academia San Carlos din Ciudad de México. Aflat într-o călătorie prin Europa, care, cu mici întreruperi, durează din 1907 până în 1921, audiază cursuri la Academia de Artă din Madrid. Din 1909 se află în Franţa, Italia, Olanda, Belgia, Anglia, unde vizitează muzee şi cunoaşte numeroşi artişti. Revenit în Mexic, redescoperă folclorul mexican, comorile de artă precolumbiene, artişti de care îl leagă idealuri revoluţionare, dorinţa de a-şi pune creaţia în slujba societăţii. După ce decorează cu fresce capela staţiunii agricole din Chicago (Capela Sixtină a Mexicului – cum îi spun unii comentatori), realizează mari ansambluri de frescă la Palatul Cortés din Cuernavaca (1929), Palatul Naţional din Ciudad de México (1929-1935), Centrul Rockefeller din New York (1933). Participă la: Salon des Indépendants, Paris, 1910; Salonul de Toamnă, Paris, 1911; Expoziţia de artă modernă, Madrid, 1914; Golden Gate International Exposition, San

Francisco, 1946. Artistul pictează scene din zbuciumata istorie a Mexicului, întâlnirea violentă dintre populaţiile autohtone şi cuceritori, procesul îndelung şi dramatic al formării unui popor cu o cultură originală, născută prin sinteza elementelor civilizaţiilor precolumbiene şi europene. Cu o remarcabilă vervă narativă, cu pasiunea detaliului, el face din compoziţiile sale adevărate pagini de istorie, adunând simboluri şi personaje din trecutul şi din prezentul ţării (numai la Palatul Naţional sunt pictate 1.095 de figuri), contribuind la afirmarea mitologiei mexicane.

Bibliografie: E.F. Gual, *D. Rivera*, Buenos Aires, 1966; R. Tibol, *Diego Rivera: arte y politico*, Ciudad de México, 1979; L.P. Hurlbert *et al.*, *Diego Rivera: Retrospective*, Detroit Art Institute, 1986.

Rivers, Larry (n. New York, 1923 – m. New York, 2002). Pictor american. După ce urmează o şcoală de muzică, studiază pictura cu Hans Hofmann* (1947-1948). Cântă în formaţii profesioniste de jazz, rezervându-şi timpul liber pentru pictură. În 1948 absolvă Universitatea din New York, unde studiază pictura cu Baziotes*. Debutează cu portrete şi scene cu personaje văzute în ambianţe dominate de diverse semne: fragmente de steaguri, etichete, cifre etc. (*Berdie în grădină*, 1955; *Berdie cu steagul american*, 1955; *Accidentul*, 1957; *Drugstore*, 1959; *New York*, 1950-1960). În anii 1958-1962 se află la Paris, întreţinându-se ca instrumentist în orchestre de jazz şi vizitând muzee şi ateliere de creaţie. Stilul său bazat pe citarea unor elemente reale – ce va duce la cristalizarea artei pop* – se face distinct în portrete (*Jim Dine*, 1961; *Herbert Lee*, 1961;

Tinguely, 1965) şi mai ales în seria „Webster”, cuprinzând detalii ale unor reclame. Consacră mai multe lucrări rememorării unor secvenţe din războiul civil (*Washington*, 1960; *Ultimul veteran din războiul civil*, 1960; *Veteranul mort*, 1961; *Masacrul din Boston*, 1968). Tratează destul de liber compoziţia, folosind culoarea pentru a reda detaliile, fără să recurgă la montajul unor obiecte şi fragmente de obiecte fizice, cum se întâmplă la reprezentanţii tipici pentru arta pop.

Bibliografie: C. Brightman, *Larry Rivers: Drawings and Digressions*, New York, 1979; Sam Hunter, *Larry Rivers*, New York, 1989, Paris, 1990.

Rodcenko, Aleksandr Mihailovici (n. Sankt-Petersburg, 1891 – m. Moscova, 1956). Pictor şi designer rus. După absolvirea Academiei de Arte Frumoase din Kazan se stabileşte la Moscova, unde participă la mişcările de avangardă, dominate de tendinţa constructivistă*. În 1914 face desene abstracte*, în care formele geometrice sunt trasate cu rigla şi compasul. Dorind să-i dea o replică lui Malevici*, care pictase cunoscutul său tablou suprematist* intitulat *Pătrat alb pe fond alb*, Rodcenko realizează în 1918 ciclul „Negru pe negru”, numindu-şi arta *nonobiectuală*. În 1920 creează o serie de „sculpturi suspendate”, cu elemente sferice, în ecuaţii spaţiale variabile. După dizolvarea grupului constructivist, Rodcenko, stabilit la Moscova, renunţă în 1922 la modalităţile picturii pentru a se consacra unor experienţe în domeniul artelor decorative.

Bibliografie: A. Rodtchenko, *Écrits complets sur l’art l’architecture et la révolution*, Paris, 1988; A.R. Volkov-Lannit, *Aleksandr Rodcenko*, Moscova, 1968; S.O. Han-Magomedov,

Rodchenko: The Complete Work, Londra, 1986; *Alexander Rodchenko*, catalog, The Museum of Modern Art, New York, 1989.

Rodin, Auguste (n. Paris, 1840 – m. Meudon, 1917). Sculptor francez. Studiază la Şcoala de Arte Decorative (1854-1857) cu Lecoq de Boisbaudran. Urmează de asemenea cursuri de literatură şi istorie la Collčge de France. Debutează cu portrete şi desene realizate sub îndrumarea lui Carpeaux, după care se angajează să lucreze pentru Carrier-Belleuse decoraţii murale, modele de ornamente şi vase la manufacturile de porţelan din Sèvres. În 1875 admiră la Florenţa şi la Roma operele lui Michelangelo, despre care va spune: „Este cel care mi-a permis să mă eliberez de sculptura academică”. Într-o epocă în care interesul pentru mişcare, pentru instantaneu, pentru înregistrarea fidelă a senzaţiilor trezite de spectacolul realităţii a dus la apariţia picturii impresioniste*, Rodin îşi propune să revoluţioneze limbajul sculpturii, făcându-l capabil să exprime adevărul uman dincolo de clişeele academiste. Sculptorul trebuie să pornească de la realitate, de la experienţa directă. „Arta”, scrie Rodin, „nu există fără viaţă. Dacă un autor de statui vrea să interpreteze bucuria, durerea, o pasiune oarecare, el nu ar putea să ne emoţioneze decât dacă mai întâi ştie să dea viaţă fiinţelor pe care le evocă. Căci ce-ar însemna pentru noi bucuria sau durerea unui obiect inert... a unui bloc de piatră? Or, iluzia vieţii se obţine în arta noastră printr-un relief bun şi prin mişcare. Aceste două calităţi sunt ca sângele şi sufletul tuturor operelor frumoase”. Lucrarea *Vârsta de bronz*, expusă în 1877, provoacă scandalul, contrariind gustul conservatorilor, aşa cum se va întâmpla şi cu proiectul său

pentru *Monumentul Balzac* (1893-1897). Idealul perfecţiunii şi frumuseţii nu înseamnă pentru Rodin o canonică abordare doar a zonelor de lumină a existenţei, ci în egală măsură şi a zonelor de umbră. O sinteză a motivelor sculpturii sale o reprezintă *Poarta infinitului*, ampla compoziţie la care, începând din 1880, va reveni toată viaţa. Lucrarea îi fusese comandată pentru împodobirea unei uşi de la Muzeul de Arte Decorative. În anii 1884-1886, Rodin realizează una dintre capodoperele sale: *Burghezii din Calais*. Grupul statuar, aşezat în acest oraş şi, într-o replică, în curtea Muzeului Rodin din Paris, este un instantaneu surprinzător prin forţa cu care ne comunică starea de spirit a personajelor. Dirijate parcă de un subtil regizor, privirile lor sunt îndreptate divergent, încorporând spaţiul din jur şi izolându-se în acelaşi timp în propriul destin. Sculptorul a mai creat numeroase compoziţii şi portrete (*Victor Hugo*, 1883; *Mozart*, 1910), schiţe şi desene, care i-au adus în cele din urmă o deosebită faimă. Prin atelierul său au trecut mulţi sculptori. În 1907, aici a lucrat Constantin Brâncuşi[*], care, părăsind atelierul după numai câteva luni, i-a adus maestrului francez un suprem omagiu, spunându-i: „Nimic nu se înalţă la umbra marilor arbori”. (Vezi fasciculul I, planşa 16)

Bibliografie: Auguste Rodin, *L’Art*, interviuri reunite de Paul Gsell, Paris, 1911; Georges Grappe, *Catalogue du Musée Rodin*, Paris, 1927; Henri Martinie, *Rodin*, Paris, 1952; Cécile Goldscheider, *Rodin, sa vie, son œuvre, son héritage*, Paris, 1962; Jacques Bornibus, *Auguste Rodin*, Paris, 1963; Yvon Taillandier, *Rodin*, Paris, 1967.

Roerich, Nicholas (Nikolai Konstantinovici Rerih) (n. Sankt-Petersburg, 1874 – m. Naggar, India, 1947). Pictor rus. A fost membru al grupării „Lumea artei” (vezi *Mir iskusstva*). Participarea la diverse campanii de săpături arheologice (în aşezări scandinave, în gorganele sciţilor şi ale slavilor de răsărit) îi hrăneşte interesul pentru trecut, pentru vestigiile unor civilizaţii apuse sau continuate, prin ecouri neaşteptate, în structura legendelor şi culturii populare (ciclul „Începutul Rusiei” etc.). Tablourile sale alcătuiesc o lume fantastică, rezultată din îmbinarea reconstituirii ipotetice cu plăcerea invenţiei. Pe linia poeticii simboliste*, pictorul adună motive care propun imaginaţiei, într-o epocă aflată deja sub tensiunile tehnologiei, un popas în vremurile de odinioară, în presupusa armonie şi puritate a lumii primitive, pe care, în alte împrejurări, dar cu aceeaşi finalitate, artiştii europeni o căutau în călătorii extatice, în Africa sau în Insulele Oceanice.

Bibliografie: A. Benois *et al.*, *Roerich*, Petrograd, 1916.

Rohlfs, Christian (n. Niendorf, 1849 – m. Haga, 1938). Pictor german. Studiază la Şcoala de Artă din Weimar, unde activează apoi ca profesor (până în 1901). Din 1901 este invitat profesor la Şcoala Folkwang din Haga. În 1905-1906 lucrează împreună cu Nolde*. Debutează sub influenţa impresionismului*, încercând să fixeze chipul fiinţelor şi lucrurilor aşa cum ajunge acesta, într-un anumit moment, în câmpul său de observaţie. Nevoia de a exprima lumea sa lăuntrică – lume cuprinsă cel mai adesea de nelinişte – îl face, mai ales după întâlnirea cu Nolde, să pună accentul pe valorile lirice ale imaginii. Această opţiune ţine de fapt de programul expresionismului* nordic, pe care îl adoptă şi

îl susţine printr-o creaţie cu certe atribute proprii. Concretul asupra căruia obişnuieşte să revină – turnuri de biserică din Soest etc. – îşi păstrează configuraţia de ansamblu, dar formele suferă presiunea unor tensiuni lăuntrice, pasiune manifestă şi în colorit. Contrastele violente asigură o anumită vehemenţă a tabloului, fără să stingă farmecul natural al lucrurilor reprezentate.

Bibliografie: *Christian Rohlfs*, Köln, Recklinghausen, 1956; *Christian Rohlfs*, München, 1956; P. Vogt, U. Köcke (eds.), *Christian Rohlfs. œuvrekatalog der Gemälde*, Recklinghausen, 1978.

Rojdestvenski, Vasili (n. Tula, 1884 – m. Moscova, 1963). Pictor rus. A studiat la Şcoala de Pictură, Sculptură şi Arhitectură din Moscova (1900-1911) cu pictorii V. Serov*, K. Korovin şi A. Arhipov. A fost membru al asociaţiilor Valetul de caro (vezi *Bubnovîi valet*), Lumea artei (vezi *Mir iskusstva*), Pictorii din Moscova, Asociaţia Artiştilor din Rusia Revoluţionară, Societatea Artiştilor din Moscova. Autor de scene de gen, naturi statice, de decoruri pentru spectacole, artistul s-a distins îndeosebi prin peisajele sale în care reprezintă monumente ale vechii arhitecturi ruse, sate în care mai dăinuie valori ale tradiţiei. În *Satul nordic în noaptea albă* din 1932, casele de lemn, bărcile, vegetaţia, cerul deschis sunt învăluite într-o adâncă tăcere, într-o atmosferă atemporală care vrea să sublinieze durabilitatea acestei lumi rustice, păstrătoare a unei străvechi civilizaţii.

Bibliografie: N. Tretiakov, *V.V. Rojdestvenski*, Moscova, 1956; *Rojdestvenski*, album, Moscova, 1963.

Rokos, Kyriakos (n. Ioannina, 1945). Sculptor grec. A studiat la Şcoala Superioară de Arte Frumoase din Atena (1965-1970) sub îndrumarea lui Yannis Pappas. În 1972-1976 frecventează École Nationale des Beaux Arts din Paris, studiind sculptura cu César* şi litografia cu Dayer; în această perioadă colaborează cu sculptorul Costas Coulentianos. Participă la: Salon de la Jeune Sculpture, Paris, 1974-1976; Bienala de sculptură de la Muzeul Rodin, Paris, 1974; FIAC ’77, Paris, 1977; „Aat 78”, Basel, 1978; „Art Expo”, New York, 1980; Bienala de sculptură mică, Budapesta, 1980, 1990; „Art ’93”, Londra, 1993. A lucrat în simpozioanele de sculptură de la Skironio, 1977-1985, şi de la Dzintari, Letonia, 1990. În piatră sau bronz, punctul de plecare îl constituie o masă amorfă, în care artistul sondează cu pasiune, descoperind forme organice, fragmente de trup uman. Aceste acumulări de elemente umane au proporţii neaşteptate, ceea ce asigură compoziţiei o lectură suprarealistă*. Câteodată unor astfel de elemente li se adaugă obiecte de uz casnic sau de mobilier, montajul rezultat având ceva din spiritul parodic al artei pop*.

Roman, Dana (n. Bucureşti, 1945). Pictor, gravor şi desenator român stabilit în Franţa. A studiat la Institutul de Arte Plastice „N. Grigorescu” din Bucureşti (1963-1968) cu pictorul Aurel Vlad, L’École des Beaux Arts din Paris (1970-1971) cu gravorul Cami. Participă la expoziţiile: „Grands et jeunes d’aujourd’hui”, Paris, 1972-1981; Bienala internaţională „L’Estampe”, Paris, 1972; Réalités Nouvelles, Paris, 1974; Bienala europeană de gravură de la Mulhouse, 1974; Bienala de gravură de la Cracovia, 1974; Salon de Montrouge, 1976, 1977; Musée de Saint-Omer, 1978; Dunkerque, 1978; Bienala de artă

contemporană, Brest, 1981; „Magie”, Espace Latino-American, Paris, 1983; Bienala de gravură europeană, Baden-Baden, 1983; Galeria Buchholz, München, 1984; „Art Expo”, New York, 1988. A realizat picturi murale, compoziţii monumentale în mozaic, tapiserii etc. în spaţii publice la Mantes-la-Ville, Ézanville, Nogent-le-Rotrou, Blendecques, Ville Nouvelle d’Évry, Les Mureaux, Montigny-le-Bretonneux. Sensibilă la mutaţiile pe care le suferă limbajul vizual în civilizaţia contemporană, artista caută acele mijloace plastice care pot reface starea de comunicare dintre subiect şi obiect, dintre lumea lăuntrică a artistului şi lumea vizibilă. Concepând creaţia ca pe o formă de libertate, dar şi ca pe o modalitate de a rupe barierele alienării şi de a găsi o cale de acces spre semeni, artista regăseşte un filon romantic, lansând, plină de speranţă, mesaje în mediul existenţial. Fluxul cromatic, antrenând repere ale concretului, semne arhaice sau venind din orizontul mitologic al cotidianului, funcţionează cu aceeaşi intensitate în pictură, în gravură, în mici obiecte ceramice, în ample mozaicuri şi tapiserii, în fapt, în tot ce înseamnă angajarea cu mijloace plastice ale realităţii. Aflată, după o profundă iniţiere, în posesia unui limbaj specific, artista doreşte să ne invite la o nouă lectură a lucrurilor. Ea propune un „joc”, încercând să salveze clipa de inocenţă şi de miracol a copilăriei.

Roman, Mircea (n. Băiuţ, Maramureş, 1958). Sculptor român. A studiat la Institutul de Arte Plastice „Ion Andreescu” din Cluj-Napoca (1980-1984). Expoziţii personale: Muzeul de Arte Vizuale, Galaţi, 2005; Almeola, Olanda, 2007; „Mitologii subiective”, Rocca Paolina, Perugia, 2009; „Trupuri şi chipuri”, Galeria AnnArt, Bucureşti, 2011. Expoziţii de grup: Trienala de

la Osaka, 1992; Bienala de la Veneţia, 1995; Centre Point ACAVA, Londra, 1998; „Fin de Siècle”, Riverside Studios, Londra, 1999, 2000; Muzeul Renaşterii, Kobe, 2004; „Depozitul la vedere”, Galeria Recycle Nest, Bucureşti, 2010. Distincţii: Marele Premiu al Trienalei de sculptură de la Osaka, 1992; Premiul Delphine Studios, Londra, 1993-1993. Sosit în 1993 la Londra cu ocazia Premiului Delphine, rămâne să lucreze în Anglia până în 2007, după care revine în atelierul din Bucureşti. Materialul în care preferă să lucreze este lemnul, pentru că i se pare mai sensibil faţă de proiectele sale formale. Fie că se prezintă în condiţie prelucrată, sub forma scândurii, fie că păstrează încă imprevizibilă dezvoltarea trunchiului, bucăţile de lemn intrate în „laboratorul” sculptorului cedează eforturilor sale, înfăţişând, de sub învelişul impersonal al scândurii sau informalul natural, bogăţia formelor raţionale, tranşant figurative. Există un echilibru, ştiut numai de artist, între părţile prelucrate şi zonele care ne amintesc regnul din care s-a desprins. În plus, pe lângă discursul direct al volumelor, lemnul îi permite, mai mult decât alte materiale la care ar putea apela, să recurgă la mijloacele culorii, o suprasarcină ce apare în drumul limbajului sculptural. (Vezi fasciculul III, planşa 38)

Bibliografie: Adrian Guţă, *Mircea Roman. Trupuri şi chipuri*, Bucureşti, 2011.

Roman, Victor (n. Mărtiniş, Harghita, 1937 – m. Paris, 1995). Sculptor român activ în Franţa. După absolvirea Institutului de Arte Plastice „N. Grigorescu” din Bucureşti (1960), unde a studiat cu Ion Lucian Murnu şi Constantin Baraschi, primeşte o bursă la Royal College of Arts din Londra (1967-1968). Participă la: Bienala Tinerilor Artişti, Paris, 1961; Bienala din

Middelheim, Anvers, 1960; „Intergraphik”, Bochum, 1968; Trienala de la Milano, 1968; „École de la Jeune Sculpture”, Paris, 1968, 1969, 1970, 1972, 1973; Salon „Comparaisons”, Paris, 1970, 1971; „Grands et jeunes d'aujourd'hui”, 1971, 1972, 1973; „Réalités Nouvelles”, Paris, 1972, 1973. A realizat monumente, lucrări în aer liber la Bucureşti şi, după stabilirea în Franţa (1968), la Port-Barcarès, Bobigny, Ligueil, Mantes-la-Jolie, Villiers-le-Bel, Rillieux-la-Pape, Aunay-sur-Odon, Créteil, Ville Nouvelle de Saint-Quentin-en-Yvelines, Vitry-sur-Seine, Nogent-le-Rotrou, Ville nouvelle de Marne-la-Vallée, Nancy etc. Atras de problemele spaţiale ale sculpturii, artistul reprezintă, într-o primă serie de lucrări, siluetele unor fiinţe, îndeosebi păsări. Treptat, sculptorul îşi lărgeşte repertoriul de forme, urmărind de fiecare dată impactul volumului cu spaţiul. Ceea ce este cu adevărat important în aceste structuri, care topesc sugestii antropomorfe, zoomorfe şi mecanomorfe, este nu trimiterea pe care pot s-o facă la un anumit regn, la o anumită categorie formală, ci tendinţa de autonomizare, de acuzare a unei specii fără identitate naturală – o specie care ţine de forma plastică. De la structurile vegetale, animale sau industriale, „fiinţele” create par să păstreze doar tendinţa fitotropă, dinamica secretă ce le asigură un pregnant statut vizual. Cu vremea, formele sculpturale se îndepărtează tot mai mult de zona concretului, atingând un înalt grad de abstractizare. Odată convenţia abstractă* fiind instalată, artistul redescoperă adeseori plăcerea încorporării în compoziţie a unor explicite trimiteri la lumea organică, la depozitele reprezentărilor totemice. Ecourile mitologice fuzionează cu morfologiile comportate de tehnologiile moderne, care sunt reţinute nu dintr-o nevoie de a

le comenta, ci numai în măsura în care sunt solidare cu propriile sale tensiuni şi aspiraţii formale.

Bibliografie: José Pierre, *Victor Roman au rendez-vous avec le grande pacte immémorial*, Paris, 1984.

Rosenquist, James (n. Grand Forks, North Dakota, 1933). Pictor american. Studiază la Universitatea din Minnesota (1951-1955) cu Cameron Boath şi la Liga Studenţilor în Arte din New York (1955-1958). Artistul ia parte la diferite manifestări semnificative pentru arta pop*: „Şase pictori şi obiectul”, Muzeul Guggenheim; „Arta populară”, Galeria Nelson – Muzeul Atkins, Kansas City; „Pop Art in USA”, Muzeul de Artă din Oakland, 1963; „Pop-Art”, Stedelijk Museum, Amsterdam, 1964; „Pop-Art, Nouveau Réalisme etc.”, Palais des Beaux Arts, Bruxelles, 1965; Bienala de la São Paulo, 1967. Câţiva ani de activitate ca pictor de pancarte şi afişe îl fac în 1960 să abandoneze direcţia expresionismului* abstract în care debutase. Artistul, nevoit să picteze uriaşe portrete ale vedetelor de cinema, constată că, prin supradimensionare, detaliile figurii încetează să mai aibă un corespondent în lumea fizică, pentru a deveni, pe pânză, simple raporturi plastice. Tablourile lui se compun acum din fragmente ale realului (anvelope etc.). O serie de amănunte vestimentare, linia unor automobile, piese de mobilier sunt destinate reconstituirii „istoriei recente” (a anilor 1950), considerată la fel de importantă ca momentele din trecutul îndepărtat. Din avalanşa imaginilor ce invadează universul omului contemporan construieşte – în spiritul artei pop – ansambluri sau detalii evocatoare ale ansamblurilor, subliniindu-le prestigiul (*Grădina*

de flori, 1961; *Stâlp de pompier*, 1967; *Ochelari de cal*, 1968; *Dimineaţa devreme*, 1963).

Bibliografie: J. Goldman, *James Rosenquist*, New York, 1985; C.W. Glenn, *Time Dust: James Rosenquist Complete Graphics 1962-1992*, New York, 1993.

Rotar, France (n. Ljubljana, 1933 – m. Ljubljana, 2001). Sculptor sloven. A absolvit în 1959 Academia de Arte Plastice din oraşul natal. Participă la: Bienala de plastică mică de la Padova, 1963, 1965, 1967; Expo ’67, Montréal, 1967; Bienala de la Alexandria, 1970; Prima Bienală internaţională de sculptură mică de la Budapesta, 1971. Preocupat de evoluţia liberă în spaţiu a formelor sculpturale, artistul pleacă de la studiul sferei, pe care o înţelege ca expresia cea mai simplă a unui imens potenţial de energie. Forţele din interior sparg adeseori coeziunea sferei, dezvăluind, ca într-o concentrică depunere de nuclee atomice, alte sfere supuse aceloraşi tendinţe de atmosferizare.

Rotaru, Elena (n. Chişinău, 1948). Artist decorator din Republica Moldova. A absolvit în 1971 Şcoala de Arte Industriale din Moscova. A participat la: Expoziţia de tapiserie, Moscova, 1975; Expoziţia de tapiserie, Dzintari, Letonia, 1976; Expoziţie de grup, Chişinău, 1988. Distincţii: Premiul Naţional, Republica Moldova, 1988; Premiul Saloanelor Moldovei, Bacău şi Chişinău, 1999. Opţiunea clară pentru tapiseria bidimensională îi lasă întregul timp să se concentreze asupra sarcinii narative a lucrării. Materialul figurativ este tratat cu grijă, eliminându-se orice insistenţă, orice voinţă descriptivă. Totul este menţinut într-un singur plan, suficient pentru a

cuprinde elementele naraţiei. Există aici, în acest plan, o desfăşurare de forme, o întrepătrundere a reperelor vizuale care menţin armonia părţilor. La unitatea imaginii contribuie şi regimul cromatic al lucrărilor, care pleacă de regulă de la o dominantă ce permite o distribuţie a petelor de culoare echilibrată.

Roth, Dieter (n. Hanovra, 1930 – m. Basel, 1998). Pictor şi grafician elveţian. Studiază grafica la Studio Friedrich Wuthrich din Berna (1947-1951), litografia la Kehrsatz, cu Eugen Jordi (1950). Fondator şi editor al revistei *Spirale*, Berna (1953). Codirector (alături de Rolf Iseli, Peter Meier şi Walter Vögeli) al Galeriei 33 din Berna. Lucrează ca designer în domeniul textilelor şi în cel al decoraţiei arhitectonice, la Berna, 1950-1954, Copenhaga, 1955, Reykjavík, din 1957. Profesor la Universitatea Yale, New Haven (1959, 1964), Şcoala de Design Rhode Island, Providence (1956), Şcoala de Artă Watford, Londra (1968), Academia de Artă, Düsseldorf (1968). A creat casele de editură şi film Dieter Roth Family Press şi Dieter Roth Pictures, 1974. Participă la expoziţiile: „Opere de artă transformabilă”, Londra, 1960; „Scrierea şi imaginea”, Amsterdam, 1963; „Între poezie şi pictură”, Londra 1965; „Obiecte-poeme”, New York, 1966; „Fetiş”, Köln, 1967; Documenta din Kassel, 1968; „Multiplii: prima decadă”, Philadelphia, 1971; „Arta-viaţă”, Stuttgart, 1973; „Artişti, cărţi”, Berkeley, 1974. Distincţii: Medalia de aur, Târgul de textile de la San Francisco, 1956; Premiul William and Noma Copley, Chicago, 1960; Premiul de artă Iserlohn, 1969; Premiul internaţional, Grenchen, 1973. Debutează cu lucrări în care face să apară semne şi motive legate de ambianţa culturală în care s-

a format. O puternică vocaţie narativă pune încet-încet stăpânire pe imagine. Materialul mitologic furnizat de zonele nord-europene este atent prelucrat, îndepărtându-se accentele expresioniste şi punând în valoare o poziţie savant elaborată. Inciziile grafice sunt sigure şi elegante, punând în mişcare masele de alb şi negru. Când apar, suprafeţele colorate sunt încadrate în aceeaşi disciplină constructivă. Detaliile participă armonios la configurarea ansamblului; ele îşi păstrează prestanţa, dar devin solidare în scena monumentală care se creează.

Bibliografie: Dieter Roth, *Ideogramme*, Krefeld, 1959; Dieter Roth, *Gesammelte Werke, Bücher und Graphik*, vol. I, Stuttgart, Londra, Reykjavík, 1971; *Dieter Roth*, catalog, Museum of Contemporary Art, Chicago, 1984; *Dieter Roth*, catalog, Museum Moderner Kunst, Passau, 1992; *Dieter Roth. Zeichnungen, Skulpturen und Multiples*, Köln, 1998.

Rothko, Mark (Markus Iakovlevici Rotkovici) (n. Dvinsk, 1903 – m. New York, 1970). Pictor american de origine rusă. A studiat la Universitatea Yale din New Haven, Connecticut (1921-1923) şi la Liga Studenţilor în Arte din New York (1925), sub îndrumarea lui Max Weber*. Membru fondator al Grupului celor zece (1953), de orientare expresionistă*, care va fi activ un deceniu. Participă şi la înfiinţarea şcolii de artă „Subiectele artiştilor” (1948), din care se va forma The Club, unde se vor reuni artiştii de avangardă ai anilor 1960. Profesor între anii 1950 şi 1960 la Şcoala de Arte Frumoase din San Francisco, Colegiul Brooklyn, Universitatea statului Colorado, Universitatea Tulane din New Orleans. O secretă tendinţă spre armonie îl face să părăsească

experienţele de factură expresionistă, apoi pe cele suprarealiste* (în 1945 deschide o expoziţie cu lucrări aflate sub influenţa acestei mişcări), pentru a ajunge la compoziţii calme, lirice, cu forme geometrice stabile. Dacă în 1946, în *Suvenir preistoric*, mai existau încă reziduuri figurative amintind de căutările sale anterioare, din 1945 pictorul face să plutească în imagine o serie de dreptunghiuri, cu formele mâncate de lumină, într-o atmosferă liniştită, invitând la meditaţie (*Intersecţie mov*, 1948; *Numărul 24*, 1949; *Negru, roz şi galben pe oranj*, 1951-1952). Artistul crede în posibilităţile expresive ale formelor, ale câmpurilor colorate (vezi *Colour-field painting*) din lucrările sale. În articolul „Romanticii aveau imbold", publicat în *Possibilities*, Rothko scrie: „Formele din tablourile mele sunt actorii. Ele au fost create de nevoia de a avea un grup de actori care se pot mişca în chip dramatic, fără stânjeneală, care pot executa gesturi fără să se ruşineze. Ele sunt elemente unice într-o situaţie unică. Ele sunt organisme înzestrate cu voinţă şi cu pasiunea autoafirmării. Ele nu se asociază direct cu o anumită experienţă vizibilă, dar se recunoaşte uşor în ele principiul organismelor".

Bibliografie: Peter Selz, *Mark Rothko*, New York, 1961; D. Ashton, *About Rothko*, New York, 1983; C. Chave, *Mark Rothko: Subjects in Abstraction*, New Haven, Connecticut, 1989; M. Glimcher (ed.), *The Art of Mark Rothko: Into an Unknown World*, New York, 1991; J.E.B. Breslin, *Mark Rothko: A Biography*, New York, 1995.

Rouault, Georges (n. Paris, 1871 – m. Paris, 1958). Pictor, gravor şi artist decorator francez. Fiind nevoit să-şi câştige de timpuriu existenţa, între 1885 şi 1890 lucrează ca ucenic la Tamoni,

pictor de vitralii, apoi la Hirsch, restaurator de vitralii. În paralel urmează cursurile serale ale Şcolii Naţionale de Arte Decorative (1887-1890). Din 1890 studiază la École Nationale des Beaux-Arts, mai întâi în clasa lui Élie Delaunay, apoi, după moartea acestuia (1891), în clasa lui Gustave Moreau, unde este coleg cu Matisse*, Marquet*, Pallady* etc. Are două eşecuri în încercarea de a câştiga „Prix de Rome”; Moreau, care-l preţuia în chip deosebit, îl sfătuieşte să părăsească academia (1895) şi să lucreze pe cont propriu. În 1901 se retrage la Ligugé, unde scriitorul şi esteticianul Huysmans, proeminent reprezentant al simbolismului*, voia să fondeze, pe lângă mănăstirea benedictină din localitate, un falanster de artişti care să creeze în deplină libertate, departe de zgomotul publicităţii şi al tranzacţiilor comerciale. În 1903 ia fiinţă la Paris Muzeul Gustave Moreau, al cărui custode este numit Rouault. În anul 1948 expune în Pavilionul francez la Bienala de la Veneţia. Împreună cu Matisse, Marquet, Bonnard*, Manguin* ş.a., pune bazele Salonului de Toamnă. Ediţia din 1905 a acestui salon îl găseşte pe Rouault printre „les fauves” (vezi *Fovism*), de care îl apropiau nu atât convingerile estetice (puritatea şi strălucirea până la flacără a culorilor), cât mai ales cultul său pentru forma clară şi puternică, folosirea petelor de culoare în raporturi tranşante, hrănite de experienţa lucrului în atelierele de vitralii. În timpul războiului realizează ciclurile de gravuri „Miserere” şi „Războiul”. În 1917, negustorul de artă Vollard încheie cu el un contract prin care artistul îi cedează întreaga creaţie prezentă şi viitoare; abia în 1947, la câţiva ani după moartea lui Vollard, în urma unui proces cu moştenitorii acestuia, reuşeşte să-şi recupereze operele, arzând, în prezenţa autorităţilor (şi ale aparatelor de filmat), lucrările pe care le-a

considerat nefinisate. Stilul său este marcat decisiv de rigorile formale şi cromatice ale vitraliului. Figurile pe care le reprezintă acuză o nedezminţită forţă fizică, dar o vocaţie specială a pictorului face să transpară din adâncul lor o spiritualitate şi un freamăt afectiv care devin, în fapt, adevăratul erou al imaginii. Artistul este un temperament grav, obsedat de meditaţie, evitând şi excesul expresionist*, şi euforia solară a unor îndrăgostiţi de lumina sudului Franţei, pentru a fixa un timp interior al universului uman, adevărurile durabile ale experienţei spirituale şi afective. Meditaţiile sale profunde îl conduc spre o largă diversitate de subiecte, reluând după 1930 teme din Vechiul Testament sau pictând clovni, saltimbanci, scene de circ. Activitatea lui Rouault cuprinde un important număr de ilustraţii – multe dintre ele la texte de-ale sale (*Peisaje legendare*, 1929; *Divertisment,* 1943; *Stella Vesperlina*, *Miserere*, 1948 etc.) sau ale unor autori ca Vollard, Baudelaire ş.a. A creat pentru baletul Diaghilev (*Fiul risipitor* pe muzica lui Prokofiev) decoruri şi costume (1929), a desenat cartoane pentru tapiserii de Aubusson (*Clovn rănit*, *Mica familie*), a realizat emailuri la Ligugé etc. Între 1945 şi 1947 execută cinci vitralii pentru biserica Notre-Dame-de-Toute-Grâce du Plateau d’Assy, unde au fost invitaţi să lucreze şi Matisse, Léger*, Lurçat*, Bazaine*, Germaine Richier*.

Bibliografie: Georges Rouault, *Sur l’art et sur la vie*, Paris, 1971; Lionello Venturi, *Rouault*, Geneva, 1959; Pierre Courthion, *Georges Rouault*, Paris, 1962; *Georges Rouault*, catalog, Centre Georges Pompidou, Paris, 1992; F. Hergott, *Rouault*, Paris, 1991; I. Marcoulesco, *Georges Rouault. The Inner Light*, Houston, 1996.

Rousseau, Henri (numit *le Douanier* – Vameşul) (n. Laval, 1844 – m. Paris, 1910). Pictor francez. În 1864 se înrolează în armată la Angers, aşteptând să plece împreună cu corpul expediţionar francez în Mexic. Ascultă povestirile camarazilor săi întorşi din fabuloasa lume a civilizaţiei aztece, care îi trezesc interesul pentru exotic. De la Angers, unde se pare că şi-a petrecut tot timpul, Rousseau revine la Paris, devenind funcţionar la un magazin de mobile. O nouă experienţă militară se consumă în 1870, când este din nou înrolat, fără însă a participa la campaniile militare şi rămânând simplu soldat, în ciuda legendei întreţinute de Apollinaire, care vorbea mereu despre „sergentul Rousseau”. În 1871 devine funcţionar vamal, ceea ce îi va aduce supranumele *le Douanier*. În timpul liber se ocupă cu pictura, visând să facă studii de specialitate şi să aibă un atelier. Îşi însuşeşte singur mijloacele de reprezentare pe care le pune în slujba unei viziuni personale, a unui univers puternic individualizat, caracteristic artistului naiv*, al cărui prototip devine. Expune în 1885 la Salonul de pe Champs-Élysées, iar din 1886, în mod constant, la Salonul Independenţilor. În tablourile sale, pictorul comunică, departe de orice convenţie, impresiile asupra lumii. El trece prin filtrul individualităţii sale întreg materialul experienţei directe, cât şi sugestiile din imaginile văzute, din mitologia cotidiană a timpului. Din surse variate se adună astfel elementele din care Rousseau îşi construieşte compoziţiile. Drumul spre universul interior în care se află depozitată experienţa artistului îl conduce pe Rousseau la descoperirea unor „amintiri uitate”, a unor motive ce evocă inocenţa primordială. Pădurea, simbolul arhaic al „spaţiului bântuit”, este pentru artistul naiv o fereastră prin care lucrurile, aparent exotice, îşi arată în fond

simplitatea şi bogăţia de semnificaţii. Pădurea la Rousseau înseamnă de cele mai multe ori jungla africană, cu fauna şi flora luxuriantă, închipuind un fantastic teritoriu al antropogenezei (*Ţigancă adormită*, *Surpriza*, *Leul flămând*, *Eva*, *Îmblânzitoarea de şerpi*, *Recolta de banane*, *Pădure virgină cu soare apunând*, *Peisaj exotic cu tigru şi vânător*, *Tropice*, *Semne în pădure virgină*, *Jungla: semne în portocali*, *Visul* etc.). Rousseau a pictat şi numeroase peisaje şi portrete care se referă la momente ale vieţii sale cotidiene, dar operele care îi asigură faima sunt cele învăluite în vraja călătoriei spre chipul nesofisticat al lucrurilor. În pragul epocii moderne, când standardele exercită o presiune asupra individului, Rousseau propune ca soluţie trăirea cu sinceritate, cu candoare a vieţii. La bătrâneţe, pictorul este tot mai mult preţuit, bucurându-se, între altele, de prietenia lui Picasso*, care organizează în atelierul de la „Bateau-Lavoir” un banchet în onoarea sa. Sub masca exoticului şi pitorescului, artistul descoperă inepuizabilele aspecte ale „paradisului” cel de toate zilele. (Vezi fasciculul I, planşa 32)

Bibliografie: Henri Perruchot, *Le Douanier Rousseau*, Paris, 1957; Dora Vallier, *Tout l’œuvre peint de Henri Rousseau*, Paris, 1970; Pierre Descargues, *Le Douanier Rousseau*, Geneva, 1972; Modest Moraru, *Rousseau le Douanier*, Bucureşti, 1975; R. Shattuck *et al.* (eds.), *Henri Rousseau*, catalog, The Museum of Modern Art, New York, 1985.

Runcan, Simona (n. Bucureşti, 1942 – m. Bucureşti, 2008). Pictor şi grafician român. A absolvit în 1962 Institutul de Arte Plastice „N. Grigorescu” din Bucureşti. A participat la: Bienala de gravură de la Fredrikstad, 1980; Bienala de gravură de la

Heidelberg, 1981; „Creation ’81”, Institutul Audio-Vizual, Paris; Bienala de la Varna, 1981, 1985; Salonul Réalités Nouvelles, Paris, 1982; „Nostalgii pentru Bucovina”, Timişoara, 1993; „Filocalia”, Cluj-Napoca, 1995; „Icoană şi dolorism”, Galeria Catacomba, Bucureşti, 1996; „Viziuni ale transcendenţei”, Műcsarnok, Budapesta, 1998; „Sacrul în artă”, Palatul Parlamentului, Bucureşti, 1999. Distincţii: Premiul pentru grafică al Uniunii Artiştilor Plastici din România. Preocupată la început de o revoluţionare a limbajului plastic, atât la nivel formal, cât şi la nivelurile relaţiei subtile cu universul concret, îşi continuă explorările asupra spaţiului şi materiei mai ales în pictură. De la observarea obiectivă a fenomenelor realităţii (condiţia experimentală) ea îşi deplasează interesul înspre dimensiunile subiective care leagă fiinţa, materia şi spaţiul, ca receptacule ale prezenţei sau absenţei. Ea se integrează acelei direcţii care revoluţionează limbajul artistic, urmând calea de la căutări formale înspre atingerea dimensiunilor sacre ale realităţii. (Vezi fasciculul III, planşa 11)

Rurac, Nicolae (n. Stănileşti, Cernăuţi, 1957). Pictor din Republica Moldova. A studiat la Universitatea din Cernăuţi (1977-1983). Între 1983 şi 1986 lucrează în atelierul pictorului Grecu*. A expus în: Chişinău, 1988, 1990, 1995, 2001; Iaşi, 1990; Finlanda, 1988; Porto Sant’Elpidio, 1990; Ancona, 1992; Ficarro, 1993; Moscova, 1993, 1999; Düsseldorf, 1995, 1996; Bacău, 1996, 2001; Olanda, 1997; Bucureşti, 1997, 1998; Torino, 1999; Paris, 1999. Distincţii: Premiul Saloanelor Moldovei, Bacău – Chişinău, 2001. Pictura sa abstractă*, cu program metafizic (vezi *Pittura metafisica*), formulează o opoziţie complexă faţă de realismul academizat şi prelungit de influenţa sovietică şi lirismul şcolii

locale, care întreţine relaţia cu peisagismul postimpresionist. Evoluând între o geometrie riguroasă şi o interpretare sensibilă la nivelul texturii materiale, imaginile se organizează în jurul unuia sau mai multor semne simbolice laconice, dar cu identitate clară (des apare crucea, rombul, cercul etc.). Semnul este uneori monumentalizat, alteori reluat repetitiv în compoziţii cu aparenţă decorativă.

Rusev, Ivan (n. Sofia, 1954). Sculptor bulgar. A absolvit în 1979 Academia de Artă din Sofia. A lucrat în simpozioanele de sculptură: Burgas, Bulgaria, 1979; Sandanski, Bulgaria, 1982; Zarautz, Spania, 1985; Olympic Park, Coreea de Sud, 1988; St. Margarethen, Tirol, Austria, 1992; Hohenems, Austria, 1992. Blocul de piatră este atacat până în momentul în care începe să-şi schimbe identitatea. Acţiunea sculptorului se poate opri după ce a provocat o anumită erodare – *Eroziuni* se intitulează chiar una dintre lucrări. Astfel se anulează parţial geometria riguroasă a volumului de bază sau, uneori, după ce se produce într-un punct, totala penetrare a monolitului. Erodând şi perforând piatra, artistul descoperă principii constructive*, blocul sau blocurile de piatră propunând structuri imaginare, cu trimiteri destul de directe la morfologiile arhitectonice (*Arcul*, *Podul* etc.). Intervenţia sa asupra pietrei, mai întâi şlefuită şi aşezată în ordinea clară a unui zid – ciclul „Structuri” –, dezvăluie pe parcursul acţiunii de erodare şi penetrare osaturi interne nebănuite, un schelet realizat din ţesătura de orizontale şi verticale pe care pare a se fi depus cândva substanţa pietrei.

Rusev, Svetlin (n. Plevna, 1933). Pictor bulgar. A absolvit în 1959 Academia de Arte Plastice din Sofia, unde a studiat în clasa pictorului Uzunov*. Distins cu: Premiul Dimitrov, 1969; Premiul Zahari Zograf, 1972; Premiul Expoziţiei internaţionale a pictorilor realişti de la Sofia, 1973. Profesor la Academia de Arte Plastice din Sofia. Autor de portrete, peisaje, compoziţii cu subiecte istorice. Paleta pictorului cuprinde o gamă largă de motive realizate în tonuri ce transcriu exuberanţa în faţa purităţii naturii sau, alteori, dualitatea gravă a unor stări conflictuale din conştiinţa umană. „Este suficient”, scrie Bogomil Rainov, „să aruncăm o privire asupra peisajelor sale pentru a ne transpune într-un univers pe care trăirea emoţională îl configurează prin redarea cotidianului, cu un ascuns dramatism sau cu strălucirea unei noi şi nebănuite frumuseţi”. Multe dintre operele sale glorifică trecutul, făcând să apară, cu o anumită monumentalitate austeră, chipurile unor eroi sau mărturiile dăinuirii în timp a culturii bulgare.

Ružić, Branko (n. Slavonski Brod, 1919 – m. Zagreb, 1997). Sculptor croat. A absolvit în 1948 Academia de Arte Plastice din Zagreb. Participă la Bienala de la Alexandria, 1960, 1962. În patrimoniul artei populare, în tradiţia cioplitorilor în lemn din vechile aşezări rurale, artistul descoperă şi foloseşte, cu o evidentă adresă morală, soluţii tehnice şi reprezentări simbolice. El se apropie cu declarat entuziasm de aceste valori pentru care găseşte modalităţi de a le impune în contextul căutărilor sculpturii moderne.

Bibliografie: Igor Zidić, *Branko Ružić*, catalog, Zagreb, 1981.

Rząsa, Antoni (n. Futoma, Rzeszow, 1919 – m. Zakopane, 1980). Sculptor polonez. După ce studiază cu A. Kenar la Şcoala de Artă Industrială din Zakopane, în 1952 devine profesor de sculptură la aceeaşi şcoală. Membru al Grupului din Zakopane. Este distins cu: Premiul oraşului Zakopane, 1963; Premiul Ministerului Apărării Naţionale, 1967; Premiul W. Pietrzak, 1968; Premiul Ministerului Culturii şi Artei, 1968; Premiul Consiliului Poporului din voievodatul Cracovia, 1970; Premiul criticii de artă, 1973. Opera sa este puternic influenţată de arta populară, de meşteşugul cioplitorilor în lemn în care s-au păstrat tradiţiile vechii civilizaţii poloneze. Simplitatea, economia de mijloace vizibile în arta populară întâlneşte un alt filon prestigios integrat tradiţiei – sculptura gotică –, ce aduce intensitatea expresiei şi dinamica gestului. În multe dintre reprezentările sale, sculptorul omagiază lupta şi jertfele partizanilor, ale eroilor polonezi. Din perspectiva aspiraţiei spre o lume fără războaie, fără dezastre absurde, artistul declara: „Mă străduiesc să îndemn oamenii să salveze demnitatea umană atât de ameninţată în această epocă”.

S

Saarinen, Eero (n. Kirkkonummi, 1910 – m. Ann Arbor, Michigan, 1961). Arhitect american de origine finlandeză. După ce studiază la Universitatea Yale (1920-1934) călătoreşte câţiva ani prin Europa, asociindu-se apoi, la întoarcerea în Statele Unite, la Cranbrook, cu tatăl său, Eliel Saarinen*. Pe baza unor studii complexe – asupra funcţiilor materialelor, efectelor psihice etc. –, realizează o serie de opere importante, între care: Centrul Tehnic General Motors, 1950-1955; Institutul de Tehnologie Cambridge, Massachusetts, 1955; Patinoarul de hochei, Universitatea Yale, 1958; aeroporturile TWA Terminal, Idlewild, New York, şi Dulles International Airport, Washington. Urmăreşte principiile arhitecturii funcţionaliste (vezi *International Style*) – a lui Van der Rohe*, de pildă –, dar, în acelaşi timp, acordă o deosebită importanţă elementelor ce-i individualizează construcţiile. Nostalgia tradiţiilor scandinave, a organicei integrări în ordinea naturii, îl fac să caute soluţii opuse uniformizării geometrizate a stilului internaţional. În lucrări cu destinaţie specială, cum sunt clădirile ambasadelor SUA la Londra şi Oslo, ca şi în cele realizate la Universitatea Yale, exploatează calităţile materialelor, dispuse în volume dinamice, pline de surprize optice. A acordat importanţă şi celorlalte componente ale ansamblului. A colaborat cu creatori

de mobilă, cu pictori şi sculptori, pentru îmbogăţirea estetică a ambianţei.

Bibliografie: A. Saarinen, *Eero Saarinen on His Work*, New Haven, 1968.

Saarinen, Eliel (n. Rantasalmi, 1873 – m. Bloomfield Hills, Michigan, 1950). Arhitect finlandez stabilit în SUA. Studiază arhitectura la Institutul Politehnic din Helsinki (1893-1897). Împreună cu Herman Gesellius şi Armas Lindgren realizează diferite construcţii, între care locuinţele din Hvitträsk, lângă Helsinki, Pavilionul finlandez la Expoziţia internaţională de la Paris din 1900, care se remarcă printr-o inedită îmbinare între exigenţele funcţionalităţii şi încărcătura ornamentală. În 1904 proiectează Gara Centrală din Helsinki, ce va fi construită în 1910-1914. Această clădire anunţă un stil nou, caracterizat prin împărţirea raţională a spaţiului, prin logica articulaţiilor dintre volume. Din 1922, când obţine premiul pentru Chicago Tribune, un zgârie-nori, se mută în SUA. Aici construieşte un ansamblu de instituţii şcolare la Cranbrook, Michigan. Din 1937 se asociază cu fiul său, Eero Saarinen*, cu care proiectează edificii precum Kleinhans Music Hall, Buffalo (1938), biserica Christ Lutheran, Minneapolis (1949-1950).

Bibliografie: Eliel Saarinen, *Search for Form*, New York, 1948; Albert Christ-Janer, *Eliel Saarinen*, Chicago, 1948.

Sadequain *(Syed Sadequain Ahmed Naqvi)* (n. Amroha, 1930 – m. Karachi, 1987). Pictor pakistanez. Absolvent al Universităţii din Agra. Este invitat în 1960 la Paris, de Asociaţia Internaţională a Artelor Plastice. Premiul criticii la Bienala de la

Paris, 1961. Execută picturi murale la Banca de Stat din Karachi, sediul Societăţii de Turism din Quamar Abbas, Biblioteca Publică Punjab, Universitatea Punjab, Statul-Major Naval Karachi, Muzeul din Lahore etc. Cu lucrări de caligrafie şi de pictură figurează în expoziţii itinerante în Orientul Mijlociu, Europa, SUA etc. În 1970 compune *O mie o sută de rubaiate,* pe tema cărora pictează tot atâtea tablouri. Creează imagini bogate în motive tradiţionale, cu personaje ce dezvoltă scene inspirate din actuala viaţă socială a Pakistanului. Caligrafiile elegante ale rubaiatelor, desenul fin al ilustraţiilor vorbesc despre permanenţele artei şi civilizaţiei islamice.

Sadley, Wojciech (n. Lublin, 1932). Artist decorator polonez. Studiază la Academia de Arte Frumoase din Varşovia (1949-1959), rămânând să lucreze apoi la Institutul de Arte Aplicate din acelaşi oraş, pentru ca, din 1969, să devină profesor la Academia de Arte Frumoase. Prezent la majoritatea ediţiilor Bienalei de la Lausanne şi la ediţia din 1965 a Bienalei de la São Paulo. Tehnica sa, foarte liberă, urmăreşte efecte picturale şi de relief, fără a se îndepărta însă definitiv de suprafaţa concepută decorativ. Deseori, efectul şocant se obţine prin integrarea unor obiecte (clopoţei, bile, fragmente ceramice, bucăţi de blană etc.) în contextul tapiseriei, ca şi din combinarea unor moduri diferite de a trata fibrele.

Saint Phalle, Niki de (Catherine-Marie-Agnčs Fal de Saint Phalle) (n. Neuilly-sur-Seine, 1930 – m. La Jolla, California, 2002). Sculptor francez. Debutează cu o expoziţie la St. Gall, în 1955, şi aderă curând la Nouveau Réalisme*, mişcare condusă

de criticul Pierre Restany. Sculptoriţa acumulează diferite reliefuri şi picturi, deasupra cărora aşază pungi cu vopsea pe care le împuşcă, obţinând o spontană difuzare a culorilor, la limita artei abstracte* (ciclul „Împuşcături"). O serie de lucrări în trei dimensiuni sunt reprezentări feminine în care observaţia atentă se întâlneşte cu detalii groteşti, tratate cu ironie („Dames"). Sculpturile câştigă în monumentalitate, aspirând evident la deschiderile spaţiului public. Figurile pregnant înscrise în ambianţă, sprijinite uneori de accente de culoare, fac numeroase trimiteri culturale, evocând varii domenii ale artei figurative, în dialog cu experienţele spirituale ale timpului.

Bibliografie: *Niki de Saint Phalle*, catalog, Musée Nationale d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris, 1980; *Niki de Saint Phalle*, catalog, Kunst und Ausstellungshalle, Bonn, 1992.

Saito, Yoshishige (n. Tokyo, 1904 – m. Tokyo, 2001). Pictor japonez. A studiat la Şcoala Nihon din Tokyo. Profesor la Colegiul de Artă Tama din Tokyo (1964-1973). Expoziţii de grup: Carnegie International, Pittsburgh, 1958; Bienala de la São Paulo, 1959, 1961; Bienala de la Veneţia, 1960; Expoziţia Guggenheim, New York, 1960. Este distins cu: Premiul Expoziţiei de artă contemporană a Japoniei, 1958; Premiul internaţional al Bienalei de la São Paulo, 1959-1961. Câţiva ani a funcţionat ca profesor la Colegiul de Artă Tama. La începutul anilor 1930, sub influenţa dadaismului*, face o serie de „reliefuri-picturi" – tablouri de tip tradiţional pe suprafaţa cărora aplică diverse obiecte ce provoacă disonanţe în limbajul plastic. Pentru o vreme – în anii de după al doilea război – se

retrage în satul Urayasu-Chiba, unde îndepărtarea intenţionată de evenimentele vieţii artistice îi permite să recupereze farmecul naturii. Când, în deceniul al şaptelea, revine la procedeul imaginii în trei dimensiuni, artistul acordă o deosebită importanţă ordonării geometrice a materialului expresiv, în aşa fel încât compoziţiile sale pot participa la construirea unor spaţii ambientale (vezi *Environment*). O asemenea înţelegere a imaginii se materializează, între altele, în proiectele sale de amenajare a unei încăperi din clădirea Băncii Fukuoka, construcţie op-pop (vezi *Op-art* şi *Pop-art*) datorată arhitectului Arata Isozaki, ca şi în relieful ce decorează Royal Hotel din Kyoto (1971).

Bibliografie: „Saito Yoshishige”, în *Japon des avant gardes, 1910-1970*, Paris, 1986; *Saito,* Annely Juda Fine Art, Londra, 1992.

Salahov, Tahir (n. Baku, 1928). Pictor azer. A studiat la Şcoala de Artă Azimzade din oraşul natal (1945-1950), la Institutul de Artă „V.I. Muhina” din Leningrad (1950-1951) şi la Institutul de Artă „V.I. Surikov” din Moscova (1951-1957) sub îndrumarea lui D. Mocialski şi P. Pokarjevski. A făcut călătorii de studii în Italia şi în Franţa (1964), SUA (1964). Operele sale au fost prezentate la: Bienala de la Veneţia, 1962; Bienala de la São Paulo, 1963; Expo ’67, Montréal, 1967. Încrezător în resursele expresive ale concretului, Salahov înregistrează cu atenţie elementele figurii umane şi ale lucrurilor; imaginea se saturează de concret şi realitatea începe să-şi reveleze adevărul, dincolo de aparenţă. O asemenea viziune realistă – ce aminteşte de arta lui Deineka*, pe care Salahov îl apreciază în mod deosebit – dobândeşte o nebănuită putere de a impune o stare prielnică meditaţiei şi fanteziei, punct în care programul său întâlneşte poetica

hiperrealistă*. El este autorul unor compoziţii în care locul principal îl deţine figura umană (*Portretul compozitorului Kara Karaev*, 1960; *Reparatorii*, 1960; *Montatorul*, 1962; *Aidan*, 1967; *Portretul compozitorului Amirov*, 1967; *Marea Nouă*, 1970) sau peisajul (*Fereastra*, *Dimineaţa*, 1963; *Pământ*, 1963; *Motiv din Apseron*, 1963; *Satul Bilghia*, 1969; *Turnul Fecioarei*, 1969).

Bibliografie: Iuri Osmolovski, *Tahir Salahov*, Moscova, 1972.

Salihamixhiq, Nusret (n. Zhabar, 1931). Pictor albanez din Kosovo. A absolvit Academia de Arte Aplicate din Belgrad (1959), clasa lui Vasa Pomorišao. Predă la Academia de Artă din Priştina. Distincţii: Premiul Noiembrie, Priştina, 1969; Premiul M. Pijada, Sarajevo, 1976; Premiul Bienalei de desen de la Priştina, 1976. Seria „Joc" anunţă încă din titlu orientarea din mai toate lucrările sale. Pe un câmp alb sau în orice caz compus dintr-un ton deschis şi luminos, care, conservat în cea mai mare parte, va alcătui fondul tabloului, artistul iniţiază un joc al fanteziei. Rezultatul îl constituie prefigurarea unor fiinţe fantastice, abia desprinse din plasma embrionară şi plutind într-un spaţiu abstract*. Plonjonul microscopic înfrânge nu numai o imperfecţiune a ochiului, ci şi o barieră temporală, traversând vârstele realităţii vizibile. Amestec de privire analitică şi invenţie, formele acestor picturi propun un exerciţiu metafizic*.

Bibliografie: Vojisllav Dević, *Nusret Salihamixhiq*, Priştina, 1979.

Sallinen, Tyko (n. Nurmes, 1879 – m. Helsinki, 1955). Pictor finlandez. Studiază la Institutul de Arte din Helsinki (1902-1905), apoi în diferite ateliere pariziene (1909-1912). Expune la

Bienala de la Veneţia, 1954. Este fondatorul grupului finlandez November (1916), în cadrul căruia se manifestă ca unul dintre cei mai tipici reprezentanţi ai expresionismului* nordic. Temele lucrărilor sale – peisaje, portrete, compoziţii – sunt legate de realităţile regiunii natale, de satele păstrătoare ale tradiţiilor. Desenul este viguros, formele accentuate. Neliniştea izbucneşte pe chipul personajelor, în mişcarea diferitelor elemente de peisaj. Coloritul, bazat pe contraste violente, cu mase întunecate în care scapără pete de culoare, este adecvat acestui spirit patetic, înclinat spre valorile expresive ale tabloului.

Sambolec, Duba (Dubravka) (n. Ljubljana, 1949). Sculptor sloven. În 1968-1969 se află în SUA, în cadrul programului „Youth for Understanding". În perioada 1969-1972 frecventează Facultatea de Drept. A studiat la Academia de Arte Frumoase din Ljubljana (1971-1975). Diplomă postuniversitară cu Drago Tršar* (1978). Predă la Academia de Arte Frumoase din Ljubljana. Expoziţii de grup: Collegium artisticum, Sarajevo, 1985, 1986; Bienala de la São Paulo, 1985. A lucrat în simpozioanele de sculptură din Ljubljana, Sisak, Celje, Zreče, Radenci. Distincţii: Premiul Prešeren, Ljubljana, 1974, 1980; Premiul Vladislav Ribnikar, Belgrad, 1984; Premiul pentru sculptură, Dubrovnik, 1985. Ocolind cu premeditare materialele tradiţionale ale sculpturii, artista caută semnele nobleţei la nivelul expresiei. De pe poziţiile estetice formulate de arte povera*, materiale dintre cele mai umile – smoală, parafină, lut nears, bucăţi de alamă – sunt antrenate într-un discurs alegoric, ce iese practic din sfera concretului, pentru a se manifesta în plan abstract*. Un suflu de sensibilitate trece prin masa informă a boţurilor de material, trezindu-le la viaţă şi făcându-le

transparente pentru valori culturale. Spre o dimensiune metafizică se îndreaptă lucrări ca *Icar zburând, Icar căzut, Muză dormind, Pietà, Rana ta, moartea mea*. În masa de obicei întunecată a sculpturilor, un efect inedit îl asigură inserţiile de culoare, în special albul şi roşul.

Bibliografie: Tomaž Brejc, *Duba*, catalog, Ljubljana, 1983.

Sant'Elia, Antonio (n. Como, 1888 – m. Monfalcone, 1916). Arhitect italian. Studiază la Milano şi Bologna. Un deosebit ecou l-au avut proiectele sale pentru un oraş al viitorului – *Città Nuova* – prezentate în 1914 într-o expoziţie a grupului Nuove tendenze la Milano. Textul pe care îl scrie pentru catalogul expoziţiei este apoi prelucrat de Marinetti, devenind *Manifestul arhitecturii futuriste*. Adeziunea lui la mişcarea futuristă* are la bază entuziasmul generaţiei sale în faţa unei epoci a tehnologiilor moderne, ce promiteau o restructurare a civilizaţiei şi, în planul preocupărilor arhitectului şi urbanistului, a aşezărilor. Oraşul imaginat de Sant'Elia este o imensă eflorescenţă de beton şi metal, cu căi de comunicare operative, cum sunt – idee ce va fi mai târziu aplicată în arhitectura japoneză – ascensoarele exterioare. Sfârşitul tragic – moare pe frontul primului război mondial – l-a împiedicat să-şi dezvolte opera, proiectele sale, aflate într-o expoziţie la Villa Olmo, lângă Como, rămânând o îndrăzneaţă peregrinare în viitor, o contribuţie ce-şi pierde treptat caracterul utopic.

Bibliografie: Umbro Apollonio, *Antonio Sant'Elia*, Milano, 1958.

Sarian, Martiros (n. Nahicevan-pe-Don, 1880 – m. Erevan, 1972). Pictor armean. După ce studiază la Şcoala de Pictură,

Sculptură şi Arhitectură din Moscova (1897-1904), cu L. Pasternak, A. Korin, N. Kasatkin, A. Arhipov şi A. Vasneţov, îşi desăvârşeşte formaţia în atelierele pictorilor Valentin Serov* şi K. Korovin. Între 1910 şi 1914 călătoreşte în Orient (Constantinopol, Iran, Transcaucazia), ceea ce va avea asupra sa o puternică influenţă. Se stabileşte la Erevan. A participat la Bienala de la Veneţia, 1962. A scris cartea de amintiri *Din viaţa mea*, 1970. Pictura lui Sarian – acest „cântăreţ al Armeniei”, cum l-a numit poetul Avetik Isahakian – este rodul unei mari iubiri pentru natura Armeniei, în slujba căreia a pus o înzestrare artistică de excepţie. Peisajele sale evocă munţii şi văile acestei ţări cu o străveche civilizaţie. Lumina puternică a sudului acordă fiecărui lucru o strălucire aparte, aflată într-o armonie inedită cu umbrele colorate. „M-am străduit”, afirmă Sarian, „să caut în aceşti ani culorile cele mai solide, mai simple, pentru a exprima esenţa picturală a realităţii. Scopul meu a fost să ajung la maximum de expresivitate cu mijloace simple, evitând orice încărcătură inutilă şi, mai ales, să mă dezbrac de semitonurile de compromis”. Există în pictura sa o puritate şi o prospeţime a tonurilor, un mod foarte decis de a trece de la suprafeţe calme la suprafeţe fremătând de culoare. Deşi îşi propune să aducă în imagini pictate chipul oamenilor şi locurilor din această lume de la poalele muntelui Ararat, artistul nu face nici o concesie vreunei înclinaţii spre pitoresc, spre exotic. Surpriza pe care a produs-o artistul are temeiuri mai adânci în spiritualitatea poporului său, care, în pânzele sale, şi-a găsit o expresie dintre cele mai profunde.

Bibliografie: A. Korovin, *Martiros Sarian*, album, introducere de A. Komenski, Moscova, 1965; *Martiros Sarian*, catalog, Moscova, 1987.

Sarkisian, Paul (n. Chicago, 1928). Pictor american. Studiază la Institutul de Artă din Chicago (1945-1948), Institutul de Artă Otis (1953-1954) şi Colegiul din Mexico City (1955-1956). Înregistrând în ample compoziţii ceea ce i se oferă observaţiei, pictorul rămâne la stadiul descrierii, fără să selecţioneze sau să interpreteze aparent datele realităţii înconjurătoare. Modul său de a picta a făcut ca artistul să fie considerat reprezentant al unei orientări figurative apărute în preajma anului 1970, orientare numită fotorealism sau, cu un cuvânt ce cunoaşte o largă răspândire, hiperrealism*. Intervenţia pe care şi-o rezervă pictorul – evident, nu se poate vorbi despre o totală lipsă de participare, despre un simplu act reflex, despre oglindă în cazul unei asemenea imagini – constă în introducerea subtilă a unei intensităţi luminoase specifice, a unor tonuri care dau în cele din urmă o notă stranie lucrurilor banale înfăţişate. Acuzând în chip direct realitatea, concreteţea elementelor din imagine, artistul ne face să descoperim, dincolo de învelişul lumii vizibile, faţa ascunsă a lucrurilor şi situaţiilor. Din comentator impersonal, el devine un foarte atent dirijor al materialului figurativ pe care îl include în compoziţii (*Fără titlu [Mendocino]*, *Fără titlu [Mapleton]* etc.), pentru că, aşa cum observă Michael Walls, într-un text pe care i l-a consacrat, Sarkisian „spera, în opera sa, să facă «pictura» să dispară şi, prin aceasta, să facă «reale» iluziile”.

Bibliografie: *Sarkisian and Sarkisian*, Orange County Museum of Art, Newport Beach, 2014.

Saura, Antonio (n. Huesca, 1930 – m. Cuenca, 1998). Pictor spaniol. Autodidact, începe să picteze în timpul unei convalescenţe (1947). În perioada cât stă la Paris (1953-1955)

vine în contact cu grupul artiştilor suprarealişti[*]. La Madrid, împreună cu un grup de pictori şi sculptori, înfiinţează revista *El Paso* (1957-1960), în jurul căreia se dezvoltă o vie mişcare pentru stimularea artei originale în Spania, pentru apărarea libertăţii de gândire şi de creaţie. Distincţii: Premiul Guggenheim, New York, 1960; Premiul Carnegie (cu Chillida[*] şi Soulages[*]), Pittsburgh, 1964; Premiul I, Bienala „Bianco e nero” de la Lugano, 1966; Premiul I, Bienala de la Menton, 1968; Premiul Bienalei de grafică de la Ibiza, 1974. După un debut marcat de suprarealism, se îndepărtează de această mişcare. În ceea ce creează după 1954, artistul vădeşte grija pentru comunicarea mai directă a stării sufleteşti, a problemelor sale de conştiinţă. Pictorul îşi asumă, neechivoc şi constant, rolul de militant, cu mijloacele artei, pentru demnitatea şi frumuseţea umană. Personajele pe care le reprezintă sunt aduse, cu vehemenţă, într-o lumină dramatică, ce le acuză trăsăturile şi atitudinile (ciclurile „Portrete imaginare”, „Crucificări” etc.). Sinceritatea şi patetismul discursului plastic îşi au originea în esenţiala înclinare a artei iberice către expresia nemijlocită a frământării omului angajat în dobândirea adevăratelor sale dimensiuni. Artistul are, desigur, în vedere realităţi sociale contemporane, aluziile la trecut dobândind o încărcătură morală.

Bibliografie: Antonio Saura, *Espacio y gesto*, Madrid, 1959; José, Ayllón, *Antonio Saura*, Barcelona, 1969; Georgina Oliver, *Saura in Cuenca*, Copenhaga, 1983; *Antonio Saura – peintures 1956-1985*, Musée d’Art et d’Histoire, Geneva, 1989.

Sayler, Diet (n. Timişoara, 1939). Pictor german originar din România. A studiat la Politehnica Timişoara (1956-1961). În paralel frecventează atelierul pictorului Podlipny. Creează două spaţii cinetice* la Piteşti, cu muzică de John Cage* şi J.S. Bach. În 1973 se stabileşte în Germania. Realizează picturi aleatorii. Participări la expoziţii: „Grands et jeunes d'aujourd'hui", Paris, 1974; Simpozionul de artă concretă, Varese, 1977; Simpozionul Röhm, Darmstadt, 1982; „Instalaţii cu colaje murale", München, Paris, 1986. Realizează cărţile *Winkelkonstellationen*, cu text de Max Bense, 1977; *Five Lines, Five Words*, în colaborare cu Eugen Gomringer, 1977; *Changes*, cu texte de Anca Arghir şi Eugen Gomringer, 1978. Tablourile sunt de o maximă puritate, golite de orice reprezentare. Adevărul este al artei concrete*, singurele repere fiind cele ce ţin de tabloul însuşi, de proprietatea picturală. Odată stabilită această condiţie, artistul poate aplica diverse modificări ce privesc formatul şi regimul cromatic. Dreptunghiul tradiţional se dezvoltă, anexându-şi un număr variabil de substructuri, menţinând construcţia pe terenul abstracţiei*. De asemenea, spectacolul delivrării sarcinii abstracte care se consumă în liniştea atelierului se poate extinde, tablourile sale invadând spaţiul public, amplificându-şi mesajul. (Vezi fasciculul III, planşa 10)

Bibliografie: *Diet Sayler*, Nürnberg, 1999; *Diet Sayler: La Pittura non mente – Painting does not lie*, Messina, 2009.

Sălişteanu, Ion (n. Piteşti, 1929 – m. Bucureşti, 2011). Pictor român. A studiat la Institutul de Arte Plastice „N. Grigorescu" din Bucureşti (1949-1955), unde mai târziu activează ca profesor. În 1967 beneficiază de o bursă de studii în Italia. A

participat la: Festivalul Tineretului din Varşovia, 1955; Bienala de la Veneţia, 1970; Expoziţia internaţională de la Vidin, 1983. Distincţii: Premiul Uniunii Artiştilor Plastici din România, 1964; Ordinul Cultural, Bucureşti, 1968, 1974; Premiul Ion Andreescu al Academiei Române, 1972; Premiul Trionfo, Roma, 1981; Premiul „Omaggio a Picasso", Roma, 1981, 1983; Premiul „Pace 1983", Roma, 1983; Marele Premiu al Uniunii Artiştilor Plastici din România, 1998. Plecând de la o considerare a realităţii, pictorul ajunge la o abstractizare* accentuată, marele zone de culoare neurmărind adesea funcţia de a cita elemente reale, ci de a prelua sarcina stărilor sale sufleteşti. Stilizarea este împinsă spre abstracţiune şi, în acest proces, el depăşeşte geometrismul artei populare româneşti, la care a fost nu o dată raportat, abordând cu o deplină libertate imaginea picturală. În acest moment, pentru artist apar probleme noi, între care cea mai importantă pare a fi susţinerea unităţii compoziţiei, într-un fel care să nu lunece spre simpla rezolvare decorativă. Ambiţia sa secretă este asigurarea unei „stări" de construcţie, a unei fervori imaginative, oferind privitorului un model mobil de organizare a imaginii. Pictorul procedează el însuşi la modificarea relaţiilor dintre elementele colorate, pentru a obţine variaţii ale aceleiaşi propuneri de organizare. Cu un astfel de exerciţiu de limbaj plastic, artistul revine în multe dintre ultimele sale tablouri la reprezentarea chipului uman, care dezvăluie una dintre cheile organizării compoziţionale.

Bibliografie: Dan Grigorescu, *Ion Sălişteanu*, Bucureşti, 1980.

Sbârciu, Ioan (n. Feldru, Bistriţa-Năsăud, 1948). Pictor român. A studiat la Institutul de Arte Plastice „Ion Andreescu", Cluj-Napoca (1969-1973). Doctor în arte vizuale al Universităţii de

Arte şi Design, Cluj-Napoca (2005). Expoziţii personale: Galeria Giordi Boronat, Barcelona, 1992; Galeria Koncerthusert, Malmö, 1993; Galeria Le Temple du Gut, Nantes, 1994; Goldstrom Gallery, New York, 1999; Muzeul Etrusc, Murlo, 2003; „Atelier Deschis”, Delphi, 2003-2004; „Misterul prieteniei”, împreună cu Markus Lüpertz[*], Muzeul de Artă, Cluj-Napoca, 2005; „Picturi”, Palatul Mogoşoaia, Bucureşti, 2006; „Pădurea de cenuşă”, Galeria Anaid, Bucureşti, 2007; „Peisaj, Om şi Lucru. Arta care stabileşte reguli”, împreună cu Markus Lüpertz, Galeria de Artă Contemporană a Muzeului de Artă, Cluj-Napoca, 2007; „Syo/Atelier”, Muzeul de Artă, Cluj-Napoca, 2009; Galeria Nakagawa, Japonia, 2010; „Pădurea de cenuşă”, Muzeului de Artă, Cluj-Napoca, 2013. Născut sub imperiul unei stringente nevoi de ordine, spaţiul picturii sale se deschide treptat, dezvăluind funcţionarea unei figuraţii complexe. Întunericul derivat din haosul originar este amendat de valori raţionale, pe care le identifică mai întâi în masele de lumină, mai apoi în identităţile conturate în „selva oscura”. Sensibil la dramele existenţei, la presiunile actualităţii, artistul descoperă sub „pădurea de cenuşă” (titlul unei serii de manifestări) semnificaţiile profunde ale arborelui vieţii, ale principiilor regeneratoare. Într-o epocă apăsată de tensiuni informale[*], procesele formative pe care le afirmă aceste imagini readuc încrederea în gestul artistic. (Vezi fasciculul III, planşa 29)

Schiele, Egon (n. Tulln, 1890 – m. Viena, 1918). Pictor austriac. Studiază la Kunstakademie din Viena (1906-1909). Face cunoştinţă cu pictorul Klimt[*], care are o deosebită influenţă asupra sa. În 1909 se află printre artiştii care fondează Neuekunstgruppe (Grupul de Artă Nouă), care se manifestă la

Viena, Budapesta şi Praga. Participă la expoziţia Wiener Secession* (Secesiunea vieneză) în 1918. În acelaşi an moare bolnav de gripă spaniolă. După o primă serie de lucrări marcate de estetica impresionismului*, dezvoltă un stil personal, în care neliniştita sa viaţă interioară se traduce printr-un colorit aprins, contrastant, cu un desen viguros al formelor umane. Pictează îndeosebi portrete şi autoportrete. Prin sentimentul de nelinişte transmis de accentele grafice şi cromatice, este unul dintre primii artişti tipici pentru expresionismul* austriac. (Vezi fasciculul II, planşa 1)

Bibliografie: E. Mitsch, *Egon Schiele*, Salzburg, 1972; R. Leopold, *Egon Schiele. Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen*, Salzburg, 1972; Klaus Albert Schröder, *Egon Schiele. Eros und Passion*, München, 2004; Tobias Natter, Thomas Trummer, *Die Tafelrunde. Egon Schiele und sein Kreis. Meisterwerke des österreichischen Frühexpressionismus*, Köln, 2006.

Schlemmer, Oskar (n. Stuttgart, 1888 – m. Baden-Baden, 1943). Pictor şi sculptor german. Studiază la Academia de Arte Frumoase din Stuttgart (1906-1912) sub îndrumarea lui Adolf Hölzel. Expune împreună cu Baumeister* şi H. Stenner la expoziţia Deutscher Werkbund* din Köln (1914). Cofondator, alături de Baumeister şi Otto Meyer-Amden, al grupării Uecht (1919). Profesor de pictură murală (1921) şi de sculptură (din 1922) la Bauhaus* în Weimar şi Dessau (până în 1929). Profesor la Academia de Arte Decorative din Breslau (1929-1932) şi la Academia de Artă din Berlin, până la concedierea sa, în 1933. Operele sale sunt incluse în expoziţia „Arta degenerată” (1937). Participă la expoziţiile: Bauhaus, 1919-1928; New York, 1938;

„Arta în Germania”, 1898-1973; Hamburg (itinerată în Germania), 1974. Spiritul geometric, care îl va conduce spre Şcoala Bauhaus, se manifestă încă din primele sale picturi, în care apar siluete umane, realizate în curbe şi contracurbe elegante, ca şi în seria de reliefuri „decorativ-arhitectonice” (1919) destinate mediului urban. La Bauhaus construieşte din sârmă mici figurine cu care compune spectacole (1920). *Baletul triadic* şi alte compoziţii cu personaje schiţate din sârmă (*Grup de paisprezece personaje într-o arhitectură imaginară,* 1930) aduc în atenţie, după principiile teatrului, dezbaterile asupra condiţiei umane, în diverse situaţii. Modul acesta de a construi personajele – din sârmă sau din decupaje de placaj cu contur de sârmă – se resimte şi în acuarelele şi picturile sale, unde conturul accentuat grafic închide suprafeţele colorate ale prezenţelor umane ce rămân o obsesie pentru creaţia sa. (Vezi fasciculul II, planşa 19)

Bibliografie: Karin von Maur, *Oskar Schlemmer*, Stuttgart, Londra, 1972; Karin von Maur, *Oskar Schlemmer. Monographie und Oeuvrekatalog der Gemälde, Aquarelle, Pastelle und Plastiken*, 2 vol., München, 1979; F. Zimmermann, *Mensch und Kunstfigur. Oskar Schlemmers intermediale Programmatik*, Freiburg im Breisgau, 2007.

Schmidt-Rottluff, Karl (n. Rottluff, 1884 – m. Berlin, 1976). Pictor german. Studiază arhitectura la Institutul Politehnic din Dresda (1905-1906) sub îndrumarea lui Fritz Schumacher. În 1905, împreună cu colegii săi Kirchner*, Heckel* şi Fritz Bleyl, înfiinţează grupul Die Brücke* – moment de seamă în evoluţia expresionismului* german. Schmidt-Rottluff este cel care

inventează numele grupării, iar cel care va elabora programul acestei noi orientări, ce se dorea o punte, un fir de legătură între tradiţiile şi actualitatea artei germane, va fi Kirchner. Vizitează, însoţit de sculptorii Kolbe şi Scheibe, Italia (1923), devenind apoi profesor la Academia Germană din Roma (1930). Profesor la Academia de Arte Frumoase din Berlin (din 1947). Participări la expoziţii: „Arta în revoltă: Germania 1905-1925”, Londra, 1959; Bienala de la Veneţia, 1960; „Die Brücke”, Londra, 1964, şi New York, 1970; „Pionierii sculpturii moderne”, Londra, 1973; „Maeştrii graficii: De la Goya la Henry Moore”, Londra, 1974. Distincţii: Premiul de Artă, Berlin, 1952; Premiul Cornelius, Düsseldorf, 1955; Cavaler al Ordinului Meritului, 1957; Marele Premiu al landului Renania de Nord – Westfalia, 1957; Premiul de Artă, München, 1961. În pictura sa foloseşte o pastă abundentă, distribuită în pete mari. Peisajele (*Vara*, 1913; *Pădure*, 1921) sunt animate de contraste violente, culorile intense şi luminoase provocând un şoc vizual, necesar descărcării tensiunii afective şi spirituale din structura imaginii. Preocupat de asemenea de litografie şi de sculptură (sub influenţa artei negre ce-i oferea volume puternic stilizate, cu jocuri între plin şi gol).

Bibliografie: Carl Brix, *Karl Schmidt-Rottluff*, München, 1972; *Schmidt-Rottluff. Retrospektive*, catalog, München, 1989; Magdalena M. Moeller, *Karl Schmidt-Rottluff. Formen und Farbe*, München, 2007; Gerhard Wietek, *Karl Schmidt-Rottluff: Zeichnungen auf Postkarten*, Köln, 2010.

Schneider, Gérard (n. Sainte-Croix, 1896 – m. Paris, 1986). Pictor francez de origine elveţiană. Frecventează, la Paris, Şcoala de Arte Decorative (1916-1918) şi Şcoala Naţională de Arte

Frumoase (1918-1920). Lucrează ca restaurator de pictură şi, în acelaşi timp, începe să participe cu creaţii proprii la expoziţii. În 1966 i se consacră o sală la Bienala de la Veneţia, iar în 1970 expune în Pavilionul francez al expoziţiei „Terres des Hommes” de la Montréal. După mai mulţi ani de căutări, de ezitări între figurativ şi nonfigurativ, optează în 1944 pentru o artă abstractă*, în care trimiterile la realitatea concretă au dispărut în favoarea unei poetici picturale bazate pe spontaneitatea gestului, pe libera transcriere a emoţiei. Artistul distribuie câteva linii şi pete de culoare pe suprafaţa tabloului, pe care le dezvoltă în jocul inspiraţiei de moment. Imaginea se constituie după legi proprii de organizare, rezultate din modul de armonizare a tuşelor colorate puse în mişcare de artist. În cadrul modalităţilor sale, artistul se declară împotriva formelor geometrice pe care le consideră incapabile de a-l exprima. El se înscrie printre reprezentanţii marcanţi ai abstracţiei lirice (vezi *Abstracţie lirică*), amintind o direcţie care va primi curând numele de artă informală*.

Bibliografie: Michel Ragon, *Gérard Schneider*, Amriswil, 1961; S. Orizet, *Schneider*, Paris, 1984; Flaminio Gualdoni, *Gérard Schneider: „Č il gesto che improvviso crea la forma”. Werke 1958-1970*, Galleria d’Arte Maggiore, Bologna, 2008.

Schöffer, Nicolas (Miklós Schöffer) (n. Kalocsa, 1912 – m. Paris, 1992). Sculptor francez de origine maghiară. Studiază la Academia de Arte Frumoase din Budapesta şi, în 1936 – anul stabilirii sale în Franţa –, la Şcoala de Arte Frumoase din Paris. Sensibil la problemele noutăţii contemporane, preocupat de destinul artei, de însuşi destinul umanului în contextul

prefacerilor aduse de expansiunea ştiinţei şi tehnologiilor moderne, elaborează o doctrină estetică fundamentată pe caracterul dinamic al factorilor spaţiu, lumină şi timp – un program teoretic pe care îl ilustrează cu sculpturi, ansambluri şi subansambluri urbane (vezi *Arta cinetică*). El cumulează în lucrările sale efortul artistului, tehnologului, arhitectului, urbanistului, al psihologului şi sociologului. Considerând că „revoluţionarea tehnicilor tradiţionale a provocat trecerea de la starea cvasistatică la starea dinamică a societăţii”, artistul parcurge în trei faze („spaţiodinamism”, 1948; „luminodinamism”, 1957; „cronodinamism”, 1959) drumul spre abordarea complexă a mediului de existenţă, mediu în care, în chip necesar, intervenţia artistului apare ca o posibilitate de a controla dezvoltarea structurilor tehnologice, ca o garanţie a instaurării valorilor umane. Schöffer rezumă teoriile sale astfel: „În ceea ce priveşte *spaţiul*, produsele estetice se vor integra pretutindeni în spaţiul locuit sau vizibil, aducând complementul estetic uman necesar oricărei organizări urbanistice a spaţiului atât interior, cât şi exterior. *Lumina* naturală şi artificială e o problemă fundamentală; distribuţia ei, ritmul apariţiei şi dispoziţiei sale condiţionează fiziologic omul. Introducerea de elemente estetice în circuitele de distribuire a luminii are o însemnătate foarte mare. *Timpul* înseamnă: programare de ritmuri colective şi individuale, definirea densităţii evenimentelor, a succesiunii şi transmiterii lor prin diferite mijloace de informare”. Concretizându-şi teoriile, el realizează un *Orologiu electric, spaţiodinamic* (1950, împreună cu inginerul Henri Carlstein); un *Turn spaţiodinamic, cibernetic şi sonor* pentru Salon des Travaux Public (1954, împreună cu inginerul Jacques Bureau); desenează o casă cu pereţii

invizibili, cu zone de temperatură, lumină, culoare şi sonoritate diferenţiate (1955, în colaborare cu societăţile Philips şi Saint-Gobain); *Turnul spaţiodinamic şi cibernetic* din Liège (1961); proiectele pentru *Turnul lumină şi cibernetică* destinat apărării Parisului (1963). Cu sculptura cibernetică (vezi *Computer art*) *Cysp I* (*Noaptea poeziei*) participă la spectacolele Teatrului Sarah Bernhardt din Paris (1956), precum şi la Festivalul de Avangardă din Marsilia (unde lucrarea sa e integrată baletului lui Maurice Bejart). Realizează de asemenea *Zidul-lumină*, prezentat la expoziţia „Obiectul" de la Muzeul de Arte Decorative din Paris (1962). Expune la: Bienala de la São Paulo, 1961; Documenta din Kassel, 1964; Bienala de la Veneţia (Marele Premiu în 1968). Cultivând prin excelenţă opere cu un program deschis spre mediul ambiant, artistul (prezent din 1964 la activitatea Grupului Internaţional de Arhitectură Prospectivă) propune câteva soluţii privind expresia aşezărilor, soluţii care, dincolo de caracterul vizionar, uneori poate utopic, invită la meditaţie privind destinul civilizaţiei actuale şi viitoare.

Bibliografie: Nicolas Schöffer, *Le nouvel esprit artistique*, Paris, 1970; Nicolas Schöffer, *La Tour Lumičre cybernétique*, Paris, 1973; Nicolas Schöffer, *La Nouvelle charte de la ville*, Paris, 1974; Nicolas Schöffer, *Perturbation et chronocratie*, Paris, 1978.

Scholder, Fritz (n. Breckenridge, Minnesota, 1937 – m. Santa Fe, 2005). Pictor american. Studiază în Dakota de Sud cu Oscar Howe, cunoscut artist sioux, apoi la Sacramento City College, cu Wayne Thiebaud. Predă un timp desenul la Universitatea Tucson din Arizona, pictura şi istoria artelor la Institutul de Artă Indiană Americană din Santa Fe, New Mexico, perioadă în

care l-a avut student pe T.C. Cannon*, cu care va expune. Contribuie la dezvoltarea artei indienilor, inspirându-se din tradiţiile lor culturale. Format în atmosfera americană, îşi ia de aici mijloacele de expresie, ca şi sentimentul abordării realităţii. Cu aceste modalităţi, el se orientează spre universul de probleme ale unei colectivităţi – indienii – cu care se înrudeşte prin mamă. El a readus în artă indianul – şi nu numai figura propriu-zisă, ci şi ansamblul de obiecte şi situaţii ce-i compun viaţa –, fără ca acest lucru să se producă la nivel exterior, cu o spectaculozitate programată. Este ultimul pas spre descifrarea şi revelarea unei realităţi, a cărei prezentare atinge esenţa sa umană, şi nu efectele de decor îngust localizatoare. Pictorul foloseşte culori pure, în tonalităţi delicate, pentru a construi fundaluri ce participă, în aparenta lor uniformitate, la dramatismul nucleului expresiv. În reprezentarea figurilor, el recurge la o prelucrare a trăsăturilor, amestec de grotesc, umor şi simbolică a expresiei. Măştile, ca şi alte piese de recuzită ale practicilor magice indiene (ca în tabloul *Super Indian, nr. 2*, 1971), creează un mister subliniat de prezenţa elementului concret, trimiterea la tradiţia culturală indiană fiind astfel mai directă.

Bibliografie: Adelyn D. Breeskin, Rudy H. Turk, *Scholder/Indians*, Flagstaff, 1972.

Schwitters, Kurt (n. Hanovra, 1887 – m. Kendal, Cumbria, 1948). Pictor german. Studiază la Şcoala de Arte şi Meserii din Hanovra (1908-1909) şi Academia de Artă din Dresda (1909-1914). În 1918 face cunoştinţă cu Arp* şi Hausmann*. Împreună cu Hausmann şi Hannah Hoech, susţine la Praga conferinţe în

favoarea artei de avangardă (1921). La Congresul Dada* de la Weimar îl cunoaşte pe Van Doesburg* (1922). Redactează la Hanovra (1923-1933) revista *Merz*, care consacră numere speciale reprezentanţilor mişcării De Stijl* şi ai constructivismului* rus. Fondator, alături de Vordemberge-Gildewart*, César Domela şi Moholy-Nagy*, al grupării Der Ring Neuer Werbegestalter (1927). Aderă la mişcarea Abstraction-Création* din Paris (1932). Operele îi sunt retrase din muzeele germane, iar artistul se refugiază în Norvegia (1937), apoi în Anglia (1940). Din 1918 face colaje*, apoi, într-o formulă dadaistă, serii de tablouri-relief în care acumulează resturi de culori, bucăţi de hârtie, aşchii de lemn, sfori, cuie, tăieturi de ziare, cu litere şi cuvinte arbitrar integrate, lucrări ce vor primi numele Merz*, după un fragment de cuvânt – Comerzbank – din textul unui afiş. Acest cuvânt va fi aplicat nu numai tablourilor-relief (ciclurilor „Merzbilder"), ci şi unor construcţii spaţiale, unor forme arhitecturale – *Merzbau* în Hanovra – compuse de asemenea din materiale eteroclite, din fragmente de lucruri montate fără alt principiu decât desprinderea din relaţiile lor cotidiene, banale şi juxtapunerea într-un dicteu automat care, asemenea dicteului poetic de tip suprarealist*, mizează pe asociaţiile neaşteptate. În această colecţie aleatorie, în care se integrează şi lucrări ale prietenilor săi, au loc serate dadaiste. Realizează al doilea *Merzbau* la Lysaker, Oslo, în Norvegia, apoi un al treilea în Anglia (1940), la Kendal, Ambleside. Se remarcă prin tendinţa de abstractizare* a imaginii şi deopotrivă prin infuzia de concret pe care o face cu ajutorul citării unor elemente reale, a unor părţi din realitate. Artistul dezvoltă descoperirile din colajele lui Braque*, căutând o cheie, un sens expresiv montajului de obiecte (fapt pentru

care reprezentanţii grupării Dada l-au refuzat la început), anticipând, în fond, unele soluţii plastice din pop-art*.

Bibliografie: Kurt Schwitters, *Das literarische Werk*, 5 vol., Köln, 1973-1981; Werner Schmalenbach, *Kurt Schwitters*, Köln, 1967; Lach Friedhelm, *Merz Künstler Kurt Schwitters*, Köln, 1971; F. Lach, S. Elderfield, *Kurt Schwitters*, Londra, 1985; Silke Schröder, Jürgen Husslik, Sagitta Gottfried, *Schwitters Archive Online*, Hanovra, 2012.

Secession (secesiune). Mişcare artistică austriacă al cărei nume, preluat de la Wiener Secession*, s-a aplicat tuturor eforturilor de desprindere de vechile tipare, căutându-se mijloace de luptă împotriva sărăcirii şi uniformizării comportate de standardele producţiei industriale. În 1897, urmând exemplul oferit de Münchener Secession*, datând din 1892, şi pregătind apariţia din 1898 a Berliner Secession*, ia fiinţă, sub conducerea arhitecţilor Josef Hoffmann* şi Joseph Olbrich, gruparea Wiener Secession, care va atrage numeroşi artişti, între care Gustav Klimt* şi Egon Schiele*. Se dorea realizarea unei sinteze a elementelor care participă la configurarea mediului ambiant. Influenţele orientale, îndeosebi instantaneul stampei japoneze, fuzionează cu elemente figurative identificate în romantism şi simbolism. Deosebit de sensibilă la programul mişcării se dovedeşte grafica utilitară, în special afişul, dar trebuie să remarcăm efectele asupra întregului fenomen artistic. Atelierele create în acest mediu – Wiener Werkstätte – sunt active până în 1933. Cu vremea, chiar promotorii programului orientării resimt o anumită îndepărtare de la ideile iniţiale: Hoffmann şi Klimt formează grupul Kunstschau, care îşi

propunea o „secesiune de la secesiune”. Arhitectul Adolf Loos* critica stilul estetizant practicat de Wiener Secession, opunându-se oricărei implicaţii sentimentale în arhitectură şi susţinând o formă pură, fără nici o suprasarcină simbolică sau decorativă.

Bibliografie: H.-U. Simon, *Sezessionismus. Kunstgewerbe in literarischer und bildender Kunst*, Stuttgart, 1976.

Section d’Or (Secţiunea de Aur). Mişcare derivată din tendinţa cubismului* spre rigoare geometrică, spre un mod ştiinţific de abordare a operei. În 1912, dezbătând cu pictori ca Metzinger*, Gleizes*, Marcel Duchamp*, Léger*, La Fresnaye*, Kupka* ş.a. problemele proporţiilor, ale raportului ideal între dimensiunile diferitelor părţi ale unui ansamblu, Villon* a avut ideea organizării unei expoziţii sub denumirea de „Section d’Or” (manifestarea a avut loc în octombrie, acelaşi an, la Galeria La Boétie din Paris şi a fost însoţită de un număr unic din revista ce purta numele mişcării). Plecând de la cercetările lui Vitruviu, Leonardo da Vinci (*Teoria asupra piramidelor*), Luca Pacioli (*Divina proportione*), artiştii grupaţi in Section d’Or urmăreau să introducă în structura operei un principiu matematic ordonator, să utilizeze acea „bună măsură” a lucrurilor pe care marii artişti au pus-o, în mod intuitiv sau calculat, în creaţiilor lor. Expresia numerică a acestei proporţii ideale este: $\frac{1}{0,618}$ $\frac{1,618}{1}$ care, pentru a da un exemplu aproximativ, înseamnă că, într-un peisaj, linia orizontului nu se va aşeza la mijlocul

tabloului, ci în aşa fel încât, după caz, cerul să ocupe fie prima treime, fie cele două treimi din partea superioară a imaginii.

Bibliografie: *Painters of the Section d'Or: The Alternatives to Cubism*, Albright-Knox Art Gallery, Buffalo, 1967.

Segal, George (n. New York, 1924 – m. New Brunswick, 2000). Sculptor american. Studiază la New York University (1950) şi la Rutgers University (1963). După o serie de picturi în care se preocupă mai ales de consistenţele materiale ale pigmenţilor, în 1958 se consacră sculpturii, optând pentru modalităţi figurative, cu grupuri de personaje surprinse în diverse instantanee. Participă la expoziţii de sinteză ale artei americane („The Figure”, 1960; „The New Realists”, 1962; „American Pop Art”, 1964; „American Sculpture of Sixties”, 1967 etc.). Reprezintă SUA la São Paulo, în 1963 şi 1967, şi la Documenta IV din Kassel. Este interesant că opţiunea sa pentru secvenţele cu personaje comunică cu preocupările contemporane pentru corpul uman văzut în acţiune (vezi *Acţionism*), în spectacol (vezi *Body-art*, *Performance*), în care erau antrenaţi colegi de generaţie ca Dine*, Kaprow*, Johns*, Oldenburg*. În preajma anului 1980 realizează sculpturi în bronz pentru spaţiul public, precum şi o serie de transpuneri în trei dimensiuni, în ipsos, a unor naturi moarte de Cézanne*. Lucrările sale sunt reprezentative pentru noile modalităţi de încorporare a realului în artă. În compoziţii realizate în ipsos, el nu se mulţumeşte cu imaginea, oricât de fidelă, a realităţii – fapt sau obiect –, ci porneşte la reconstituirea „situaţiei”, a „scenei”, din elemente luate direct din mediu (scaune, mese, ceşti de cafea etc.), figuri umane reproduse cu o neliniştitoare acuitate, cu o

veridicitate a formelor pe care le readuce în domeniul reprezentării. Scenele reproduse (*Fiicele lui Lot*, *Femeia la cafenea*, *Magazinul* etc.) câştigă prin această îmbinare de realitate concretă şi veridicitate ambiguă a mulajelor umane o putere evocatoare deopotrivă fantastică şi prozaică. Lucrările sale, prelungind experienţa artei pop*, sunt de fapt pătrunse de un patetism baroc cu care au în comun nevoia de iluzie, elocvenţa gesticulaţiei şi gustul pentru dramatic.

Bibliografie: P. Tuchman, *George Segal*, New York, 1983; Sam Hunter, *George Segal*, New York, 1989.

Segesdi, György (n. Budapesta, 1931). Sculptor maghiar. Absolvent în 1954 al Academiei de Arte Plastice din Budapesta. Participă la: expoziţia deschisă cu prilejul Festivalului Mondial al Tineretului, Bucureşti, 1953; Bienala Tinerilor Artişti de la Paris, 1963; Bienala de la Veneţia, 1964; Expoziţia internaţională a constructivismului, Nürnberg, 1969; „Tendinţe constructiviste în arta plastică maghiară”, Bucureşti, 1972 etc. Laureat al Premiului Munkácsy (1957 şi 1964). Este autorul unor ansambluri statuare destinate spaţiului public. În lucrările sale (ciclurile „Compoziţii”, „Reflexe” etc.) foloseşte frecvent îmbinarea dintre piese de oţel inoxidabil şi de plexiglas. Elaborate după rigori matematice, formele sculpturilor sunt dispuse în aşa fel încât să sugereze mişcarea, evoluţia în spaţiu a energiilor eliberate din structura materială. Viziunea sa este subsumată artei cinetice*, predominante fiind, în cazul său, efectele optice (vezi *Op-art*).

Bibliografie: László Fábián, *Segesdi György*, Budapesta, 1982.

Seiwert, Franz Wilhelm (n. Köln, 1894 – m. Köln, 1933). Sculptor german. După ce studiază la Şcoala de Arte Aplicate, trăieşte experienţa asocierii cu un arhitect (1914) şi colaborează la revistele *Der Sturm** şi *Aktion*, în 1921. Călătoreşte la Paris în 1927, unde se împrieteneşte cu pictorul Herbin* şi cu sculptorul Brâncuşi*. În 1929 apare revista *a bis z*, organul grupului de Artişti progresişti din Köln (Seiwert, Freundlich*, Heinrich Hoerle, Hausmann*, Stanisław Kubicki, Jankel Adler, Gerd Arntz ş.a.), redactată de Seiwert până la ultimul număr din februarie 1933. În această publicaţie, Seiwert îşi mărturiseşte admiraţia pentru Brâncuşi, realizând, sub influenţa *Sărutului* din Montparnasse, o piatră funerară ce-i va fi aşezată pe propriul mormânt. Preocupat de formele pure, de deplina expresie a formei în spaţiu, sculptorul trece materialul figurativ printr-o stilizare, printr-o rigoare geometrică ce îl apropie de tendinţele funcţionaliste (vezi *International Style*), constructiviste* ale timpului său.

Bibliografie: Uli Bohnen, *Franz W. Seiwert 1894-1933. Leben und Werk*, Köln, 1978.

Sekine, Nobuo (n. Saitama, 1942). Sculptor japonez. A studiat pictura la Colegiul de Artă Tama din Tokyo (1964-1968) sub îndrumarea lui Saito*. Începe să sculpteze în 1967. Membru al grupului Mono-ha*. A lucrat în cadrul Simpozionului de sculptură în aer liber din Kobe, 1968, şi în Parcul de sculptură în aer liber de la Hakone, 1969. A participat la Expoziţia internaţională de la Londra, 1968; Bienala Tineretului de la Paris, 1969; Bienala de la Veneţia, 1970; „Japan – Tradition und Gegenwart”, Düsseldorf, 1974. Lucrările sale reprezintă de

regulă intervenţii în mediul ambiant (vezi *Land-art*). Blocuri de piatră cilindrice sau păstrate în forma lor naturală neregulată sunt plasate în diferite locuri unde devin puncte de referinţă într-un posibil itinerar. Uneori, în vecinătatea lor artistul excavează pământul, obţinând un fel de imagini „în negativ” ale obiectelor proiectate în spaţiu. Într-un spaţiu saturat de produsele civilizaţiei tehnologice, artistul investeşte părţi de realitate cu puterea de a evoca natura în splendoarea şi unicitatea ei.

Serov, Valentin Aleksandrovici (n. Sankt-Petersburg, 1865 – m. Moscova, 1911). Pictor rus. După ce ia lecţii de pictură şi desen de la Ilia Repin*, urmează Academia de Arte (1880-1985) sub îndrumarea lui Pavel Cistiakov. Face numeroase călătorii de studii prin Europa. Aderă în 1894 la Asociaţia expoziţiilor itinerante (vezi *Peredvijniki*), în 1900 la Lumea artei (vezi *Mir iskusstva*) şi Uniunea Pictorilor Ruşi. A lucrat ca profesor la Institutul de Pictură, Sculptură şi Arhitectură din Moscova. Debutează cu lucrări ce dovedesc o înrudire cu preocupările pictorilor impresionişti* europeni, ale căror lucrări le va vedea la Paris peste câţiva ani (tablourile *Fata cu piersici* şi *Fata luminată de soare*, pictate în 1887-1888). Înzestrarea de portretist a fost remarcată la Expoziţia internaţională de la Paris din 1900, când i se acordă Marele Premiu pentru un tablou din ciclul dedicat familiei ţarului. A mai realizat portretele unor personalităţi ca Rimski-Korsakov, I. Levitan, K. Korovin, M. Gorki, F. Şaliapin ş.a. Pictorul este în general un temperament solar, fascinat de spectacolul tonic al naturii, de forţele spirituale ale unor personalităţi culturale. Cu rara sa capacitate de pătrundere în universul lăuntric al personajului,

Serov a fost sensibil la dramele ţărănimii ruse – o lume ce-şi căuta, de veacuri, drumul spre afirmare. Dramatismul unor pânze inspirate de satul rus – *Octombrie*, 1895; *Zi cenuşie*, 1897; *Iarna*, 1898; *Fără cal*, 1899 – reprezintă o contribuţie la dezvoltarea direcţiei realiste a artei epocii sale, Serov dovedind mobilitate şi fantezie în efortul de adecvare a mijloacelor de expresie plastică la un anumit program de idei. Printre operele cu care răspundea cruzimii cu care au fost reprimaţi revoluţionarii în 1905 se numără lucrări ca *Înmormântarea lui Bauman* şi *Soldăţei, băieţilor, unde-i slava voastră? (Vezi fasciculul I, planşa 36)*

Bibliografie: I. Grabar, *V. Serov*, Moscova, 1961; A.I. Zotova, *V. Serov*, Moscova, 1964; D.A. Smarinov, *V. Serov*, Leningrad, 1972; D.V. Sarabijanov, *V. Serov*, Moscova, 1974.

Serrano, Pablo (n. Crivillén, 1908 – m. Madrid, 1985). Sculptor spaniol. Studiază pictura şi sculptura la Colegiul Salesianos din Barcelona (1928-1930). Predă sculptura şi compoziţia la Escuela de Arte din Montevideo (1930-1933). Se alătură lui Torres-García, făcând primele experienţe în domeniul sculpturii abstracte* (1946). Participă la: Bienala de la Geneva, 1956; „Grupo El passo”, 1957; Carnegie International, Pittsburgh, 1961; Bienala de la Veneţia, 1962; Guggenheim International, New York, 1967. Este distins cu: Gran Premio, Barcelona, 1954; Premiul El Dragon de la Seguridad, Madrid, 1955; Premiul Julio González, Barcelona, 1961; Premiul San Jorge, Zaragoza, 1967; Marele Premiu, Bienala de la Budapesta, 1971; Premiul El Batallador, Zaragoza, 1975. Sculptura sa, care se integrează căutărilor artei din prima jumătate a secolului XX, caută o

posibilă sinteză între tensiunea spre abstracţie*, spre găsirea unor legităţi geometrice şi o anumită senzualitate, vizibilă în plăcerea cu care tratează materia (a lucrat de altfel şi în ceramică) şi în expansiunile baroce care întrerup discursul geometric şi plenitudinea solară a formelor.

Bibliografie: J.H. Hirshhorn, *Pablo Serrano*, Greenwich, 1967; Calvin Cannon, *Serrano in the Decade of the 60s*, Amherst, 1969; S. Gallego, *Pablo Serrano*, Madrid, 1976; E. Westerdal, *La escultura de Pablo Serrano*, Barcelona, 1977.

Sérusier, Paul (n. Paris, 1864 – m. Morlaix, 1927). Pictor francez. Urmează cursurile Academiei Julian. Decisivă pentru evoluţia sa este întâlnirea din 1888 cu Paul Gauguin*, la Pont-Aven. Cucerit de ideile lui Gauguin, de teoria sintetismului şi cloisonismului, le va difuza cu autoritatea pe care o avea în cercul de prieteni de la Academia Julian (Maurice Denis*, Pierre Bonnard*, Paul Ranson, Félix Vallotton*) cu care înfiinţează grupul Les Nabis*, intitulat astfel de poetul Cazalis. Puternic influenţat de simbolism*, va rămâne în pictură destul de modest ca realizare, departe de îndrăzneala formulărilor teoretice şi de promisiunile lucrării realizate în 1888, la Pont-Aven, sub directa îndrumare a lui Gauguin (lucrare cunoscută sub numele de *Talismanul* şi care împinge autonomia senzaţiilor cromatice până la un demers vecin cu abstracţia lirică*). Pictura sa, ulterior destul de lipsită de emoţie, căldură şi libertate, este vizibil tributară gravurii japoneze (*Aversa*, 1895). Descoperirea primitivilor italieni (după călătoriile făcute, în compania lui Émile Bernard*, în 1893, şi a lui Maurice Denis, în 1897, în Toscana şi Umbria) şi a Şcolii Benedictine din Beuron aduce un

accent în plus picturii sale, dar mai ales în latura sa literar-simbolistă. (Vezi fasciculul I, planşa 7)

Bibliografie: Paul Sérusier, *L'ABC de la peinture*, Paris, 1921; Ch. Chassé, *Gauguin et le Groupe de Pont-Aven*, Paris, 1921; *Maurice Denis, Sérusier, sa vie, son œuvre*, Paris, 1943.

Servaes, Albert (n. Gent, 1883 – m. Lucerna, 1966). Pictor belgian. Se iniţiază în domeniul picturii urmând cursuri serale la Gent şi mai ales vizitând grupul de la Sint-Martens-Latem, în cadrul căruia va ajunge, după 1905, să aibă o poziţie importantă. Participă la manifestările organizate de mişcarea L'Art Vivant. Din 1926 expune în mai multe rânduri la Bienala de la Veneţia. În 1944 se stabileşte în Elveţia. Încă de la primele lucrări vădeşte un statornic interes pentru spiritualitatea profundă a mediului rural, în care peisajul şi figurile umane se află într-o strânsă unitate. *Semănătorii de cartofi* din 1909 inaugurează o lungă serie de lucrări cu un clar caracter expresionist*, cu răsunet în epocă. În acelaşi timp, în compoziţiile cu ţărani sau în scenele campestre artistul caută să desluşească un sens transcendental, care îl va conduce spre opere cu un declarat program religios (ciclurile „Drumul Crucii" şi „Viaţa Fecioarei"). Personajele – chiar şi cele întâlnite zi de zi în satele Flandrei – sunt de cele mai multe ori monumentale, împrumutând ceva din ţinuta lor peisajelor vaste şi încărcate de energii dramatice.

Bibliografie: P. Haesaerts, *Laethem-Saint-Martin, le village élu de l'art flamand*, Bruxelles, 1965.

Servranckx, Victor (n. Diegem, 1897 – m. Vilvorde, 1965). Pictor, sculptor şi artist decorator belgian. Studiază la Academia de Arte Frumoase din Bruxelles (1913-1917). Debutează în 1917 la Galeria Giroux din Bruxelles cu lucrări în care stilizarea este împinsă la extrem, deşi pe alocuri păstrează unele aluzii la real. Expoziţia sa e considerată prima manifestare a artei nonfigurative în Belgia. Din 1932 a fost profesor la Şcoala de Arte Industriale şi Decorative din Ixelles. Pe artist îl interesează – în pictură, în sculptură, în proiectele pentru textile – să obţină „pura plasticitate”, în care principiile geometriei deţin un rol fundamental. De la această rigoare geometrică – amintind programul grupării olandeze De Stijl* – artistul se abate, începând cu anul 1927, pentru a adopta forme mai agitate, în liberă expansiune în spaţiu. După 1946 revine la preocuparea iniţială pentru geometrie şi severitate formală. Între creaţiile sale în domeniul artei monumentale se distinge fresca de 550 m^2 făcută în 1936 pentru Radio-Bruxelles. A realizat de asemenea importante lucrări teoretice, contribuind la afirmarea artei moderne în ţara sa.

Bibliografie: M. Bilcke, *Servranckx*, Bruxelles, 1964; *Victor Servranckx*, catalog, Quadrat Bottrop, 1981.

Seurat, Georges (n. Paris, 1859 – m. Paris, 1891). Pictor francez. Urmează o şcoală municipală de desen, Şcoala Naţională de Arte Frumoase (1878-1879), cu Henri Lehmann. După serviciul militar, studiază la Luvru (1881-1882) operele lui Delacroix şi Veronese. Îl interesează de asemenea pictura lui Corot şi Courbet, precum şi descoperirile pictorilor impresionişti*, care expuneau de câţiva ani în capitala Franţei. Citeşte studiile lui

Chevreul, Charles Blanc ş.a. privitoare la proprietăţile culorilor. Treptat, renunţă la linie (înţeleasă ca mod de construcţie) şi analizează raporturile între masele de negru şi de alb. Trece apoi la folosirea culorii, pe care de asemenea nu o aşază în tuşe continue, ci separate, fragmentate, din juxtapunerea cărora se naşte forma. În 1884, când tabloul *Scăldatul* îi este refuzat la Salonul Oficial, Seurat se alătură artiştilor care creează Asociaţia Artiştilor Independenţi, contribuind alături de Paul Signac* la redactarea statutului acestei societăţi. Printr-un proces de adâncire a divizării tuşelor, Seurat ajunge la utilizarea unor puncte colorate, tehnică ce s-a numit divizionism sau pointilism (vezi *Neoimpresionism*). În această tehnică pictează o serie de tablouri ce dobândesc o strălucire şi o forţă unică de angajare a retinei (*O duminică de vară pe insula Grande Jatte*, 1886; *Sena la Courbevoie*, 1886; *Modelele*, 1888; *Parada*, 1888; *Bărci de pescari la Port-en-Bessin*, 1888; *Circul*, 1890; *Dans excentric*, 1891). Seurat aşază pe baze ştiinţifice raporturile cromatice descoperite intuitiv de impresionişti. Prin masele de puncte încearcă să recucerească coerenţa volumului (pulverizat de diviziunile impresioniştilor). El creează o teorie a picturalităţii, a legilor proprii limbajului picturii. Într-o scrisoare din 1890 îşi defineşte astfel convingerile estetice: „Arta este armonie. Armonia este analogia dintre contrarii, analogia dintre lucruri asemănătoare, prin *ton*, *tentă*, *linie*, privite prin prisma dominantei şi sub influenţa unui ecleraj în combinaţii vesele, calme sau triste. Căutările sunt: pentru *ton*, unul mai luminos pentru unul mai întunecat. Pentru *tentă*, complementarele, adică un anumit roşu, opus complementarei sale etc. (roşu-verde, portocaliu-albastru, galben-violet). Pentru *linie*, acelea care fac unghi drept. Veselia *tonului* este dominanta

luminoasă; a *tentei*, dominanta caldă; a *liniei*, liniile de deasupra orizontalei; calmul *tonului* este egalitatea dintre părţile întunecate şi cele luminoase; ale *tentei*, dintre cele calde şi cele reci; şi orizontale pentru *linie*. Tristeţea *tonului* este dominanta întunecată; a *tentei*, dominanta rece; şi a *liniei*, direcţiile coborâtoare”. Seurat perfecţionează o viziune şi o tehnică picturală pe care Signac o va sintetiza în studiul său *De la Delacroix la neoimpresionism* (1899) şi care va avea un prelungit ecou în poeticile picturale ale deceniilor următoare. (Vezi fasciculul I, planşa 5)

Bibliografie: César de Hauke, *Seraut et son œuvre*, 2 vol., Paris, 1961; W.I. Homer, *Seurat and the Science of Painting*, Cambridge, 1964; R. Fry, A. Blunt, *Seurat*, Londra, 1965; J. Russell, *Seurat*, Londra, 1965.

Sevastre, Ştefan (n. Nicoreşti, Galaţi, 1926). Pictor român. A studiat la Academia de Arte Plastice din Bucureşti (1945-1951). Organizează expoziţii consacrate artei abstracte* („Geometrie şi sensibilitate”, „Arta concretă”). Participă la: Festivalul de la Cagnes-sur-Mer, 1971; „Studiul”, Timişoara, 1978; „Arta comparată – Secole de continuitate în arta românească”, Râmnicu-Vâlcea, 1979; „Geometrie şi sensibilitate”, Sibiu, 1982; „Atitudini. Dialog”, Bucureşti, 1990; „Însemne ale pictorului în geometrie şi materie”, Bucureşti, 1993; „Bisanzio dopo Bisanzio”, Veneţia, 1993; „Orient-Occident”, Timişoara, 1994; „Konkrete Kunst”, Beratzhausen, 1995; „Experiment”, Bucureşti, 1996; „Arta concretă”, Bucureşti, 1997; „Sacrul în artă”, Bucureşti, 1999. Artistul îşi plasează eforturile la polul raţionalist al creaţiei, operând cu principii ale geometriei, ale ordinii. El practică un tip de abstracţie în legătură cu care Van

Doesburg[*] foloseşte termenul *concret*[*], termen pe care artistul îl preferă. Renunţă deopotrivă la reprezentare şi la implicarea afectivă care este atât de prezentă în epocă pe scena artistică mondială (expresionismul[*] abstract, abstracţia lirică[*], diverse alte manifestări ale informalului[*]). În lucrările sale, rigoarea formală nu este incompatibilă cu o sensibilitate profundă, care devine mesaj al culorii, al unei culori pure, în aceeaşi măsură în care forma geometrică este pură, fără a fi monotonă. Picturile din ultima perioadă înregistrează o încărcare a acestui repertoriu semantic atât de strict cu o dimensiune metafizică[*].

Severini, Gino (n. Cortona, 1883 – m. Paris, 1966). Pictor italian. După o perioadă petrecută la Roma, unde în 1901 face cunoştinţă cu Boccioni[*] şi Balla[*], se îndreaptă spre Paris (1906). Este atras de pictura neoimpresionistă[*], în primul rând de tehnica divizării tuşelor a lui Georges Seurat[*]. În 1910, când semnează împreună cu prietenii săi de la Milano şi Roma *Manifestul pictorilor futurişti* şi *Manifestul tehnic al picturii futuriste*, declară, odată cu promotorii futurismului[*] italian: „Nu poate exista pictură fără *divizionism*”. Experienţa pariziană – întâlnirile cu Braque[*], Picasso[*], Gris[*] ş.a. – îl face să treacă de la căutări în domeniul dinamismului imaginii, al divizării tuşelor (*Vocile camerei mele*, 1909; *Bulevardul*, 1910; seria „Dansatoare”, 1912-1914), la organizarea mai riguroasă a compoziţiei, ajunsă sub influenţele cubismului[*]. În 1919 se apropie de cercul din jurul revistei *Valori plastici*. Este distins cu Premiul I la Cvadrienala de artă de la Roma, 1935, şi Premiul I la Bienala de la Veneţia, 1950. Treptat, materialul figurativ câştigă în prestigiu, artistul fiind tot mai tentat de ordinea şi echilibrul

clasicităţii (în tinereţe făcuse copii după maeştri ai Renaşterii, între care Boticelli şi Fra Filippo Lippi). Punctul său de vedere în această privinţă este exprimat şi în scris în cărţile *De la cubism la clasicism*, 1921, şi *Consideraţii asupra artei figurative*, 1936. După 1950, pictorul reia unele modalităţi ale picturii futuriste, păstrându-şi însă nealterate posibilităţile de a investi un motiv din realitate cu valori metafizice*.

Bibliografie: Gino Severini, *Tutta la vita di un pittore*, 2 vol., Milano, 1946; M. Fagiolo dell'Arco, *Gino Severini, prima e dopo l'opera*, Cortona, 1983-1984; D. Fonti, *Gino Severini – Catalogo ragionato*, Milano, 1988; D. Fonti, *Severini*, Florenţa, 1990.

Shahn, Ben (n. Kaunas, 1898 – m. New York, 1969). Pictor american de origine lituaniană. Studiază la City College din New York şi la Academia Naţională de Design. În perioada 1927-1929 face o călătorie de studii în Europa, cercetând cu atenţie arta primitivilor italieni. Se orientează încă de la început spre tematica socială. Între 1931 şi 1932 realizează o serie inspirată de Sacco şi Vanzetti. Capacitatea sa de observare a realităţii este dublată de un amestec de ironie şi tragism, ceea ce a făcut să se vorbească de prezenţa „realismului social" în creaţia sa. El se înscrie astfel printre pictorii cei mai de seamă ai „scenei americane". La începutul anilor 1950 compoziţiile câştigă în elemente geometrice care, ordonând într-un mod specific lumina, au ca rezultat o subliniere a materialului figurativ.

Bibliografie: B. Bryson Shahn, *Ben Shahn*, New York, 1972; F.K. Pohl, *Ben Shahn*, San Francisco, 1993.

Shijaku, Sali (n. Tirana, 1933). Pictor albanez. În 1962 a absolvit cursurile Institutului de Arte Figurative din oraşul natal. Operele sale au fost prezentate la Bienala de la Alexandria, 1962, 1964, 1966, 1968. În peisaje (*Valuri la ţărm*, *Zori de zi*, *Defrişarea pământurilor noi*) este atent la elementele dinamice, cum ar fi neliniştea apei sau dezlănţuirea vitală a vegetaţiei. Astfel de lucruri satisfac o imperioasă nevoie de descărcare a emoţiilor pe care i le trezeşte spectacolul naturii. Când pictează tablouri cu temă istorică, accentul cade pe dramatismul scenei şi pe funcţiile simbolice ale unor motive din compoziţie (*Bătălia de la Mashkullore*, *Artileria lui Skanderbeg*).

Shima, Alush (n. Tirana, 1942). Pictor albanez. A absolvit în 1965 Academia de Artă din Tirana. Expune în: Galeria de Arte Figurative, Tirana, 1990, 1995; Grecia, 1991, 1992, 1993, 1994; Elveţia, 1992, 1993; Londra, 1992, 1993. Picturile sale au un anumit patos al comunicării. Culorile sunt vii, proaspete, ivite din tub cu întreaga lor putere de impresionare şi de seducţie. Motivele sunt luate din experienţa imediată, vorbind despre un ataşament fierbinte faţă de real. Naturile statice depăşesc simpla referire la concret, o relaţie ce se impune de la sine, făcând dovada intensităţii de trăire a realului şi, în plus, tocmai prin ardenţa tonurilor, lărgind cunoaşterea fenomenelor subiective.

Shinoda, Mario (n. Tokyo, 1931). Sculptor japonez. Cu studii de literatură engleză la Colegiul Aoyama Gakuen, lucrează la Ministerul Industriei, apoi la Institutul Naţional de Arte Industriale. A fost prezentat în Pavilionul Japoniei la Bienala de la Veneţia, 1966. Distincţii: Premiul de artă modernă al

Prefecturii Kanagawa, 1965; Premiul Kotaro Takamura, 1966. Treptat, cercetarea creaţiilor designerilor îi câştigă interesul, începând să dispună în diferite relaţii – altele decât cele ale destinaţiei lor fireşti – formele industriale. Ansamblurile create astfel reprezintă organisme mecanice utopice, într-un amestec de verosimilitate şi absurd. Ele ţin, în orice caz, de o viziune ce se deschide doar în momentul în care presiunea concretului este abolită.

Shoshi, Zef Pashko (n. Tirana, 1939). Pictor albanez. În 1962 a absolvit cursurile Institutului de Arte Figurative din oraşul natal. Operele sale au fost prezentate la Bienala de la Alexandria, 1962, 1964, 1966, 1968. Pe fundaluri compuse din pete vii de culoare, ce amintesc prospeţimea vegetaţiei sau vivacitatea textilelor populare, apar, într-o perspectivă monumentală, figuri umane (*Cultivatoare de tutun*, *Portret de munteancă*, *Ţărancă din Zadrime*). Când interesul său se îndreaptă exclusiv asupra cadrului natural (*Peisaj la malul mării*), pictorul se lasă pe deplin antrenat de euforia coloritului, de plăcerea înregistrării tonurilor exuberante ale lucrurilor scăldate de lumina intensă a Mediteranei.

Sickert, Walter Richard (n. München, 1860 – m. Bath, 1942). Pictor englez. După o perioadă în care profesează actoria, în 1881 se înscrie la School Slade din Londra. Studiază de asemenea gravura în atelierul lui Whistler. În 1883 îl cunoaşte la Paris pe Edgar Degas*, cu care se împrieteneşte. Din 1888 participă la manifestările Clubului Noua Artă Engleză, iar în 1911 înfiinţează Camden Town Group* (devenit apoi London

Group*), al cărui nume este împrumutat de la cartierul muncitoresc în care locuia. Pictează scene de gen, aspecte din lumea teatrului. De la notele comice el evoluează spre o observaţie tot mai atentă care aduce curând o atmosferă sumbră, sordidă. În portretele făcute la apogeul carierei – când foloseşte îndeosebi o gamă cromatică luminoasă şi un desen mai liber – reuşeşte să surprindă cu un plus de fineţe psihologia personajului (*Hugh Walpole*, 1929; *Sir Thomas Beecham la pupitru*, 1930).

Bibliografie: L. Browse, *Sickert*, Londra, 1960; Marjorie Lilly, *Sickert*, Londra, 1971; Richard Shone, Penelope Curtis, *Walter Richard Sickert: Drawings and Paintings 1890-1942*, Liverpool, 1988. **Sigma**. Grup interdisciplinar român activ la Timişoara în perioada 1970-1980, format de Flondor*, Bertalan*, Tulcan*, Elisei Rusu, Ion Gaiţă şi Lucian Codreanu. El continuă activitatea grupului 1.1.1* (1966-1969, Cotoşman*, Flondor şi Bertalan), care inaugurase un program constructivist* cu accentul pe lucrul în cadrul unor echipe complexe. Sub influenţa experimentelor vizuale, făcute de Groupe de Recherche d'Art Visuel (vezi *GRAV*), a concepţiilor despre „spaţiodinamism”, „luminodinamism” şi „cronodinamism”, concretizate în *Turnul spaţiodinamic şi cibernetic* şi în *Turnul lumină cibernetic* de Schöffer*, grupul Sigma elaborează în 1970 *Turnul informaţional*, vizând o îmbinare de forme dinamice – structuri sculpturale şi arhitecturale plus forme luminoase –, inserţii textuale şi elemente sonore, totul într-o ambianţă urbană controlată de principii raţionale. Grupul a realizat ansamblul de structuri geometrice (fibre, pătrate, cercuri) destinat holului Casei Studenţilor din Timişoara (1971). O serie de proiecte vizau regândirea plastică a unor spaţii speciale

(spitale pentru copii) sau a unor străzi, în a căror configuraţie coexistă elemente vechi şi noi. Grupul a participat la expoziţiile: „Romanian Art Today”, Edinburgh, 1971; „Pictură-Obiect-Ambianţă”, Bucureşti, 1973; „Artă şi Energie”, Bucureşti, 1974; „Structuri gonflabile”, Timişoara, 1974; „Arta şi Oraşul”, Bucureşti, 1975; „Studiul”, Timişoara, 1978. Cu o clară vocaţie experimentală, membrii grupului (Bertalan, Flondor, Tulcan) abordează genuri alternative ca happening* (acţiunea*, instalaţia*, performance* în natură, filme de artist). (Vezi fasciculul III, planşa 37)

Bibliografie: George Lecca, *Flondor, de la „111” + „Sigma” la „Prolog”*, Cluj-Napoca, 2005; Doru Tulcan, *Grupul Sigma. O perspectivă*, Timişoara, 2012.

Signac, Paul (n. Paris, 1863 – m. Paris, 1935). Pictor francez. Studiază la Colegiul Rollin şi în atelierul lui Bin. Începe să picteze sub influenţa lui Claude Monet* (1882). În 1884 participă la înfiinţarea Societăţii Artiştilor Independenţi, la expoziţia căreia se întâlneşte cu Georges Seurat*, principalul exponent al tendinţei de a aşeza pe baze ştiinţifice descoperirile impresioniştilor*. Modalitatea principală a lui Seurat – divizarea tuşelor şi aşternerea lor în stare pură pe paletă – este adoptată de Signac şi teoretizată în studiul *De la Delacroix la neoimpresionism* (1899). Divizarea, dusă adeseori până la punct, a făcut ca orientarea să fie numită *pointillisme*. În definirea neoimpresionismului*, Signac ţine să precizeze că *divizarea* este tehnica de bază a acestei orientări. „Tehnica divizării”, scrie el, „nu asigură numai prin amestecul optic al elementelor pure un maximum de luminozitate şi culoare: dozarea şi echilibrarea

acestor elemente după regulile contrastului, ale degradării şi ale iradierii garantează de asemenea armonia totală a operei". În cristalizarea viziunii sale, Signac a plecat de la cercetarea studiilor lui Delacroix şi Chevreul, precum şi de la analiza creaţiei pictorilor impresionişti. Se împrieteneşte cu Pissarro*, Van Gogh*, N.E. Cross, Vari Rysselberghe. Din 1892, după perioade de lucru prin porturile Franţei, petrece mult timp la Saint-Tropez, pe coasta mediteraneeană: aici îl vizitează în 1904 Matisse*, care realizează în tehnica divizionistă tabloul său *Lux, calm şi voluptate*. Signac pictează peisaje luminoase, în care aparenţele lumii vizibile se recompun din tuşe strălucitoare. După 1896 măreşte treptat suprafaţa tuşelor, îndepărtându-se de tehnica pointilistă, dar păstrând întreaga prospeţime şi pregnanţa optică a materiei colorate. Din 1908 devine preşedinte al Societăţii Independenţilor, continuând să cutreiere pe mare şi prin porturi (Antibes, Contentin, Bretania, La Rochelle, Veneţia, Constantinopol etc.), unde consideră că-şi poate îndeplini vocaţia de pictor. (Vezi fasciculul I, planşa 28)

Bibliografie: Paul Signac, *D'Eugčne Delacroix au néo-impressionnisme*, Paris, 1899; Paul Signac, *Jongkind* (conţine şi *Traité de l'aquarelle*), Paris, 1927; *Catalogue de l'exposition Paul Signac*, Muzeul Luvru, Paris, 1963-1964.

Sikora, Rudolf (n. Žilina, 1946). Pictor slovac. A studiat pictura la Academia de Arte Frumoase din Bratislava (1963-1969) cu profesorii L. Vichodil, D. Milly şi P. Matejka. Cofondator al mişcării Publicul Contra Violenţei (VPN). Din 1992 este profesor la Academia de Arte Frumoase din Bratislava. Participări la expoziţii: „The Seventies", São Paulo, 1967; Premio Joan Miró,

Barcelona, 1974; International Art Mail, Budapesta, 1984; „Bonjour Monsieur Kolar!”, Essen, 1984; Art of Today, 1986; „Hommage ŕ Kassák”, Bratislava, Budapesta, 1987; „Hommage ŕ Joseph Beuys”, La Seyne-sur-Mer, 1989; Bienala Asia-Europa, Ankara, 1990; „Die Trotzigen”, Oldenburg, 1992; Expo ’92, Sevilla, 1992. Cu preocupări multidisciplinare – pictură, grafică, fotografie, filosofie, astronomie, fizică –, Sikora elaborează o imagine saturată de sensuri, în care se formulează întrebări esenţiale privitoare la cosmos şi în domeniul antropogonic, situaţii existenţiale polarizate de viaţă şi de moarte. În montaje de fotografii şi gravuri manuale, în desene şi colaje* (de pildă, în *Concentrare şi dezintegrare a energiei – Gaura neagră* din 1977-1978), artistul realizează „o parafrază vizuală a fenomenelor cosmice” (Dagmar Smenska). În seria „Blazoane”, pe fondul monocrom, pictat cu acrilic pe lemn, într-o interpretare liberă a pătratului, deci pe o geometrie deconstruită a formei, sunt risipite caligrame (litere, cruci), acuzând o densitate a referinţei simbolice.

Bibliografie: K. Groh, *Aktuelle Kunst in Osteuropa*, München, 1972.

Simbolism. Mişcare artistică neoromantică ce a marcat sfârşitul secolului al XIX-lea, apărută ca reacţie la formele de artă şi la modul de viaţă generate de gândirea pozitivistă şi de revoluţia industrială. Domeniile cele mai depline de afirmare pentru simbolism (fenomen numit astfel de Jean Moréas, în 1886, în manifestul *Soyez symbolistes*) le-au constituit literatura (operele lui Baudelaire, Rimbaud, Maeterlinck, Mallarmé, Valéry, Villiers de L’Isle-Adam, Claudel, Saint-Pol-Roux, J.-K. Huysmans etc.) şi muzica (arta lui Wagner), dar, în sensul cel mai profund, ne

aflăm în faţa unei *atitudini de viaţă* care se reflectă în toate formele de artă. Militând pentru un univers estetic opus realităţii istorice şi sociale a epocii, un univers cultural izolat, modelat de personalitatea individuală (ca în *À rebours* a lui Huysmans), atunci când se transpune în planul creaţiei plastice, simbolismul se concentrează asupra ideii căreia diversele arte caută să-i confere expresie. În pictură, simbolismul e o replică dată pozitivismului impresionist* şi, opunând lumii exterioare universul interior, naturii, biblioteca, construcţiei raţionale, sondarea inconştientului, interesului pentru formă, căutarea unui conţinut demn de interes, prefigurează curente moderne, ca expresionismul* şi suprarealismul*. Idealurile estetice formulate de literatură – de la „simbolismul alb”, provenind din Swendenborg, la cel „negru”, provenind din Poe şi Baudelaire – au o covârşitoare influenţă asupra picturii. De altfel, această mişcare estetică are meritul de a fi pus în circulaţie ideea consonanţelor şi sinesteziilor, a posibilităţii de transcriere a unei arte în termenii alteia. Regăsim sub egida simbolismului curente artistice dintre cele mai diferite, ca *preocupări plastice*, dar care se întâlnesc în aceeaşi definitorie închidere faţă de real şi deschidere asupra imaginarului, de la personalităţi izolate de talia lui Gauguin*, James Ensor* sau Rodin*, la mişcări ca Şcoala de la Pont-Aven (vezi *Les Nabis*), pictorii secesiunii* austriece etc. Dar, în ceea ce are mai propriu, arta simbolistă se grupează în jurul celor trei mari maeştri francezi: Puvis de Chavannes, Gustave Moreau şi Odilon Redon*, care au servit ca sursă de inspiraţie atât ca substanţă literară, cât şi ca formă de expresie unor artişti ca François Aman-Jean, Louis Lévy-Dhurmer, Fernand Khnopff, J. Anquetin, Henri Fantin-Latour, Georges de Feure, Carlos Schwabe, Ernest Laurent, Georges Desvallières,

Marcellin Desboutin, W. Degouve de Nuncques, Charles Filiger, Raoul du Gardier, Alphonse Osbert, Armand Point, Ary Renan, Alexandre Séon, P.M. Simons, Léon Spilliaert, Félicien Rops etc., interesanţi pentru atmosfera pe care o reflectă şi o completează şi care frecventează Salon de Rose + Croix. Dacă Puvis de Chavannes va fi revendicat ca precursor de mişcările artistice preocupate de arhitectura imaginii, deschizând, prin construcţiile sale tectonice de o mare simplitate, în care decorativismul e subsumat logicii, drumul spre tradiţia clasicistă, din atelierul lui Gustave Moreau, acea „citadelă a simbolismului”, vor porni mişcări ca fovismul[*], artişti ca Rouault[*], Derain[*] etc. Cât despre Odilon Redon, el se proclamă atât prin pictură, cât şi prin scrierile sale (*À soi-même*) ca promotor al picturii pure, atunci când întregul curent se preocupa mai ales de ideea literară. Originile mai îndepărtate ale simbolismului trebuie să le căutăm în mişcarea romantică, prelungită în Europa prin personalităţi ca Rodolphe Bresdin, Gustave Doré, Wirtz, Victor Hugo, în Nazareeni, în mişcarea prerafaelită engleză, în special prin Whistler şi Burne Jones, în toată arta care a continuat filonul idealist şi individualist al romantismului. Importanţa filosofiei lui Bergson (în 1889 apare *Essai sur les données immédiates de la conscience*), pe de o parte, a gândirii ezoterice promovate de *Révue Wagnérienne*, *Le Voile d’Isis*, *Psyché, La Haute Science, Le Cœur Illustré,* de estetica neomistică a lui Ruysbroeck, de scrierile lui Eliphas Lévi şi Louis Delbeke o regăsim, pe de altă parte, în înclinarea către o problematică a timpului, a misterului universal şi a misterului uman, a destinului, a extazului, folosind ca modalităţi simbolul şi mitul. O anumită ambiguitate, duplicitatea simbolurilor asigură operei de artă preocuparea pentru transcrierea

imediată a stărilor sufleteşti, anunţând procedeele suprarealiste. Revistele simboliste – *La Pléiade*, *Le Décadent*, *La Vogue*, *Le Symboliste* (1886), *Le Moderniste*, *La Plume* (1889), *Le Mercure de France* (1890), *La Revue blanche* (1891) – pun în circulaţie nume de artişti, de poeţi, dar mai ales întreţin atmosfera estetizantă, promovează ideile şi operele simboliste, pledează pentru relaţia strânsă între diversele arte. Prea puţin omogenă ca formulări plastice pentru a se putea defini ca *stil*, arta simbolistă e unitară prin raportarea declarat culturală la lume, prin *atitudine*. Influenţa sa asupra *artei 1900* (vezi *Art Nouveau*) este fundamentală şi uneori nu se poate trasa o delimitare precisă între cele două mişcări. În mod cert, multe personalităţi pregnante ale Art Nouveau sunt tributare simbolismului: Gaudí*, G. Klimt*, W. Morris, Toorop etc. Considerându-se mai ales alfabet plastic unitar, *arta 1900* se defineşte pe planul idealului estetic ca simbolistă. Căzută repede într-un con de umbră, arta simbolistă a revenit puternic în atenţia publică în 1972, cu expoziţiile „Les peintres belges de l’Imaginaire” şi „Les symbolistes Françaises”. (Vezi fasciculul I, planşele 13, 16, 20, 43)

Bibliografie: Odilon Redon, *À soi-même – Journal (1867-1915)*, Paris, 1922; Ch. Chassé, *Le Mouvement symboliste dans l’art du XIX-ème siècle*, Paris, 1947; Philippe Jullian, *Les Symbolistes*, Neuchâtel, 1973.

Simulaţionism (de la fr. *simulationisme*). Termenul desemnează o tendinţă apărută în anii 1980 care neagă rolul reprezentării în formarea simulării unor comportamente şi soluţii creatoare enunţate anterior. „Totul”, notează Jean Baudrillard, „este deja aici, realizat, produs mai demult şi livrat fără viitor…”. Totul

este deja programat şi lucrul cu adevărat interesant, în peripeţiile actuale, este această *précision*. Teoria simulacrului se regăseşte şi în pittura colta*, manifestă în arta italiană a timpului; ea cuprinde, în fond, un gest de apropriere*, dar acest lucru nu presupune integrarea în discursul vizual a unor elemente concrete – cum se întâmplă în pop-art* –, ci doar repictarea, redesenarea, rescrierea, resculptarea sau refotografierea unor opere preexistente, realizate de alţi artişti. Renunţarea la căutarea originalităţii – atât de ferm enunţată de epoca modernă –, apropierea fără complexe de alte propuneri artistice, readucerea în actualitate a unor stiluri consacrate de vreme acordă simulaţionismului o particularitate pe care o revendică arta postmodernă.

Siodłowska-Wiśniewska, Alicja (n. Kielce, 1921 – m. Varşovia, 2009). Artist decorator polonez. A studiat la Academia de Arte Frumoase din Varşovia (1950-1954) cu profesoara Eleonora Plutyńska. Debutează cu chilimuri în stil popular. Expune la Bienala de la Lausanne, unde prezenţa Şcolii Poloneze a devenit o tradiţie. Din 1967, cucerită de mişcarea înnoitoare a artelor decorative, începe să integreze textilelor sale diverse materiale eterogene – bucăţi de lemn etc. – şi îmbogăţeşte tipurile de fibre folosite, obţinând efecte din raporturile acestor materiale şi ale culorilor naturale.

Bibliografie: Norbert Zawisza, *Alicja Siodłowska-Wiśniewska*, Łódź, 1999.

Siqueiros, David Alfaro (n. Santa Rosalía de Camargo, Chihuahua, 1896 – m. Cuernavaca, 1974). Pictor mexican.

Studiază la Escuela Nacional Preparatoria (1907-1910), Academia San Carlo din Ciudad de México (1911) şi la Academia din Santa Anita (1912). Împreună cu Orozco* înfiinţează grupul Sindicato (1924). Participă la editarea revistei *El Machete* (1924-1925). În 1950 expune la Bienala de la Veneţia, fiind distins cu Premiul II al manifestării. În 1914 se înrolează în armata revoluţionară. Cu solda de căpitan, călătoreşte în 1919 prin Europa, venind în contact cu mişcările artistice moderne şi cercetând capodopere ale Renaşterii italiene. Debutează în 1922 cu o pictură murală – *Elementele* –, la Escuela Nacional Preparatoria din Ciudad de México. Vor urma lucrări la Palatul Artelor Frumoase (*Noua democraţie*, 1945; *Cuauhtemoc reînviat*, 1951), Muzeul Naţional de Istorie (*De la porfirism la revoluţie*, 1957-1966), Centrul medical din Ciudad de México (*Apologia viitorului. Triumf al ştiinţei asupra cancerului*, 1958). După 1965 conduce o echipă de lucru la Cuernavaca, realizând „sculptopicturi" murale, cum este cea din Parcul din Lima sau imensa lucrare *Marşul umanităţii* (4.600 m^2) de la Palatul Congreselor din Ciudad de México (1967). Ca şi Orozco şi Rivera*, cu care împarte faima de a fi pus bazele „muralismului" mexican, militează pentru o artă angajată nemijlocit în viaţa socială, în transformarea revoluţionară a societăţii. Formele sunt puternice, răsucite de energii vitale profunde. Adeseori, membrele sau figurile personajelor sunt violent aduse în prim-plan, ca printr-o mişcare a aparatului de filmat ce caută cu insistenţă detaliul semnificativ, pe care îl „smulge" din context, proiectându-l în faţă. Artistul a evoluat pe calea restaurării tradiţiilor mexicane, într-un limbaj modern, comun contemporanilor săi. El s-a implicat, ca persoană, în viaţa politică, pentru care a fost de mai multe ori arestat, nevoit

să plece în exil în Cuba, Chile etc., locuri unde a continuat să lucreze, punctându-şi călătoriile cu opere tipice pentru viziunea sa.

Bibliografie: Siqueiros, *Por la vía de una pintura neorealista o realista social moderna en México*, 1951; Raquel Tibol, *David Alfaro Siqueiros*, Buenos Aires, 1975; P. Stein, *Siqueiros. His Life and Works*, New York, 1994.

Sisley, Alfred (n. Paris, 1839 – m. Moret-sur-Loing, 1899). Pictor englez. Stabilit în Franţa, se înscrie la Şcoala de Arte Frumoase din Paris, în Atelierul lui Gleyre, unde îi are colegi pe Monet*, Renoir* şi Bazille*. În 1863, Sisley şi colegii săi părăsesc studiile şi încep să lucreze la Chailly, în pădurea Fontainebleau. La început pictează sub influenţa peisajelor lui Corot, apoi adoptă modalităţile artei impresioniste* pe care o promovau prietenii săi Monet, Renoir, Pissarro*. Expune la prima expoziţie impresionistă din 1874, care a avut loc în atelierul fotografului Nadar. Pictorul are o sensibilitate remarcabilă, vizibilă în modul subtil de a armoniza tonurile (*Piaţa mică, Argenteuil*, 1872; *Port Morly*, 1873; *Efect de zăpadă la Louveciennes*, 1874; *Inundaţie la Port Morly*, 1874). Fire retrasă, este un bun observator al realităţii şi, fără să inventeze un drum nou, creează lucrări în care înzestrarea sa e pusă în lumină (*Podul de la Moret*, 1884; *O cocioabă la Sablons*, 1885; *Dimineaţă de septembrie*, 1888). El crede în sinceritatea trăirii operei de către artist. „După subiect”, afirma el, „una dintre calităţile cele mai interesante ale peisajului este mişcarea, viaţa… A da viaţă unei opere de artă este, desigur, o condiţie indispensabilă pentru artistul demn de acest nume. Totul trebuie să contribuie la

aceasta: forma, culoarea, factura. Viaţa o dă emoţia artistului şi această emoţie este aceea care o trezeşte şi pe cea a pictorului”.

Bibliografie: Pierre Francastel, *Monet, Sisley, Pissarro*, Paris, 1939; F. Daulte, *Alfred Sisley – Catalogue raisonné de l’œuvre peint*, Lausanne, 1959.

Sitte, Willi (n. Kratzau, Boemia, 1921 – m. Halle, 2013). Pictor german. Studiază la Şcoala de Artă a Muzeului din Reichenberg (1936-1939) şi la Şcoala de Pictură din Kornburg (1939-1940). În perioada 1945-1946 lucrează la Milano, Vicenza şi Veneţia. În 1946 revine în Cehoslovacia, stabilindu-se apoi în Germania, la Halle (1947). Profesor la Institutul de Artă din Halle (din 1959). Distincţii: Premiul oraşului Halle, 1954, 1955; Premiul Handel, Halle, 1964; Premiul Käthe Kollwitz al Academiei Germane de Artă, Berlin, 1968. Ecourile artei expresioniste* din anii de formaţie, propriile sale experienţe de viaţă din anii războiului, care l-au purtat până în climatul artistic al Italiei, au contribuit la cristalizarea unei viziuni în care predomină naraţiunea figurativă, ce încearcă să împace aspiraţii expresive strict individuale cu ample perspective asupra scenei sociale. La realizarea sarcinii literare participă, în mod egal, desenul riguros al formelor, gesturile şi privirile personajelor, precum şi o mulţime de impulsuri grafice şi cromatice, tuşe libere, sustrase aparent ordinii figurative.

Bibliografie: Wolfgang Hütt, *Willi Sitte*, Dresda, 1976; Gisela Schirmer, *Willi Sitte. Farben und Folgen*, Leipzig, 2003.

Slak-Đoka, Jože (n. Jablan, 1951 – m. Ljubljana, 2014). Pictor sloven. A absolvit Academia de Arte Frumoase din Ljubljana

(1975), unde a fost elevul lui Stupica*. În 1984 studiază la Paris. Între 1985 şi 1986 este student rezident în Japonia. Dintre convenţiile picturii tradiţionale nu este păstrată decât plasarea compoziţiei pe un perete-ecran, dar şi aceasta e doar formală, întrucât obiectele pictate tind să se desprindă şi să evolueze libere în spaţiu. Formatul lucrărilor ia adeseori chipul fiinţelor şi lucrurilor pe care le reprezintă. Dinamismul formelor este sporit de coloritul vehement, cu unele violenţe, vădind un temperament neliniştit, respingând orice ispită a calofiliei.

Sloan, John (n. Lock Haven, Pennsylvania, 1871 – m. Hanover, New Hampshire, 1951). Pictor american. Studiază gravura la Academia de Arte Frumoase din Pennsylvania sub îndrumarea lui Thomas Anshutz (1892-1893). În 1894, împreună cu alţi artişti, se îndepărtează de spiritul academist al şcolii şi înfiinţează Charcoal Club, în cadrul căruia era preţuit desenul ce rezulta din observarea directă a realităţii. Începe prin desenarea şi pictarea unor scene din Philadelphia. După ce se mută la New York, unde predă la Liga Studenţilor în Arte (1907), îşi precizează stilul realist, abordând aspectele cele mai dure ale vieţii. Face parte, alături de Henri*, Luks*, Arthur B. Davies, Glackens ş.a., din grupul The Eight (Cei Opt), a cărui orientare spre surprinderea nemijlocită a adevărului a făcut să fie numit Şcoala Pubelelor (vezi *Ashcan School*). Expune de asemenea la Expoziţia internaţională de la New York din 1913 (vezi *Armory Show*), devenind un pictor reprezentativ al epocii. Prin portrete şi mai ales prin aspectele pictate pe stradă şi în porturi contribuie la impunerea „scenei americane” în arta plastică din prima jumătate a secolului XX (*Furtună de praf*, 1906; *Fereastra coafezei*, 1907; ciclul „Fifty Avenue”, 1905-1909; *Ora şase, iarna*,

1912; *Portul Gloucester*, 1916; *Strada Bleecker, duminică noaptea*, 1918; *Drumul alb*, 1927).

Bibliografie: John Sloan, *The Gist of Art*, New York, 1939; Bruce St. John, *John Sloan*, New York, Washington, Londra, 1971.

Sluijters, Jan (Johannes Carolus Bernardus) (n. ’s-Hertogenbosch, 1881 – m. Amsterdam, 1957). Pictor olandez. Iniţiat în cadrul Şcolii de Arte Frumoase din Amsterdam, face călătorii de studii în Italia şi în Franţa (1905-1906), suferind influenţe ale picturii postimpresioniste (Cézanne*, Toulouse-Lautrec*) şi ale programului decorativ promovat de Art Nouveau*. O perioadă lucrează la Staphorst (1915-1917), unde îl cunoaşte pe pictorul francez Le Fauconnier. Aici creează lucrări care îi exprimă cel mai profund univers spiritual, marcat de realităţile şi de mitologia satului olandez (*Familie de ţărani la Staphorst*, 1917). Formele care citează aspecte ale lumii vizibile constituie un foarte interesant loc de întâlnire între tendinţe ordonatoare (de sorginte cubistă*) şi izbucniri libere ale petelor de culoare (de tip expresionist*). Acest joc al cromaticii între rigoare şi frenezie asigură imaginii o atmosferă tensionată, în directă legătură cu ceea ce îl frământă pe artist.

Bibliografie: Jacqueline de Raad *et al.*, *Jan Sluijters 1881-1957*, Bussum, 2011.

Smith, Richard (n. Letchworth, Hertfordshire, 1931). Pictor englez. Studiază la Şcoala de Artă Luton (1948-1950), la Şcoala de Artă St. Alban (1952-1954) şi la Colegiul Regal de Artă (1954-1957). Activează ca profesor la Colegiul Hammersmith (1958), la

Şcoala de Artă St. Martin din Londra (1961-1963), la Universitatea din Virginia (1967) şi la Universitatea din California (1968). Este distins cu Premiul Robert C. Skull la Bienala de la Veneţia (1966) şi cu Marele Premiu al Bienalei de la São Paulo (1967). După o perioadă în care în pânzele sale predomină modalităţile abstracte*, cu o liberă desfăşurare a petelor de culoare, artistul recurge tot mai decis la o organizare susţinută cu elemente geometrice. Adeseori este tentat să dezvolte suprafeţele colorate, în procesul încorporării celei de-a treia dimensiuni. Rezultă obiecte spaţiale, în care rolul principal este jucat de culoare, înscrierea lucrării în ambianţă urmând criteriile artei decorative.

Bibliografie: *Richard Smith: Paintings 1958-1966*, catalog, Whitechapel, Londra, 1966; *Richard Smith: Seven Expositions 1961-1975*, Tate Gallery, Londra, 1975.

Smith, Tony (n. South Orange, New Jersey, 1912 – m. New York, 1980). Sculptor american. Studiază la Liga Studenţilor în Arte din New York, apoi la New Bauhaus, Chicago (1937-1938). Formaţia de aici îl va influenţa profund, dezvoltându-i înclinarea spre o artă raţională, cu forme concise. Contactul cu mediul newyorkez, dominat de şcoala expresionismului* abstract şi de gestualismul* (vezi *Action painting*) lui Pollock* (de care l-a legat o strânsă prietenie), îi va accentua, prin contrast, nevoia de ordine, de autocenzurare, repulsia pentru subiectivitate, care sunt definitorii pentru arta minimală*. Lucrările sale se constituie din elemente geometrice fundamentale – cercuri, forme rectangulare (*Cercuri*, 1962; *Cigarette*, 1962; *Playground*, 1962; *Cub I*, 1963; *Cub XXVII*, 1963;

Amarylis, 1965 etc.). Mai târziu apar ansamblurile de corpuri (cu aceeaşi morfologie geometrică) creând ambianţe complexe (*Stâncile mişcătoare*, 1967). Articularea riguroasă, rigidă, geometrică derivă din problematica puriştilor (Mondrian*, Bill*), a constructiviştilor*, a şcolilor raţionaliste ce au dominat o parte a mişcării artistice europene din prima parte a secolului XX. Modul de a gândi, integrarea în spaţiu a lucrărilor se face însă mai mult de pe baza unei viziuni de pictor, el încercând să obţină pentru sculpturile sale statutul bidimensional al picturii minimaliştilor F. Stella*, Noland*, Newman* ş.a. Trăsătura dominantă a acestor obiecte şi structuri rămâne aspiraţia raţionalistă, refuzul implicării prin gest, dar ele nu sunt străine de o poetică a solitudinii, a refuzului de a comunica. „Structurile lui Smith sunt pure în acest sens simbolist* (metafizic), la fel de liniştite şi solitare ca un viaduct la miezul nopţii”, afirmă într-un text Harold Rosenberg.

Bibliografie: L.R. Lippard, *Tony Smith*, New York, 1972; F. Meschede (ed.), *Tony Smith. Skulpturen und Zeichnungen 1961-1969*, catalog, Westfälisches Landesmuseum Münster, 1988.

Smits, Jakob (n. Rotterdam, 1855 – m. Mol, 1928). Pictor belgian de origine olandeză. Frecventează diverse şcoli de artă în Rotterdam, Bruxelles, München şi Viena. Conduce un timp Şcoala Industrială din Haarlem. În 1920 participă la inaugurarea Galeriei „Le Centaure”, unde va expune adeseori el însuşi. Încă din prima tinereţe vădeşte orientarea spre o artă ce rămâne în permanent contact cu aspectele vizibile ale lumii. La aceasta a contribuit, desigur, întâlnirea cu pictorul realist Albert Neuhuys, dar esenţială este aplecarea sa spre realităţile

satului înţeles ca depozitar al unei experienţe spirituale seculare. Artistul se stabileşte în mici aşezări, aducând treptat în prim-plan fizionomii şi elemente de peisaj specifice pentru acest mediu sociocultural. Imaginea nu mai este însă dominată de acele aspecte tranzitorii care apăreau în impresionism*. Mai fireşti par aici funcţiile simbolice* ale unor motive sau raporturi cromatice, prin care autorul transcende realul ce-i cade imediat sub simţuri pentru a impune valori conservate de tradiţie sau reclamate de tensiunile spirituale din orizontul său lăuntric.

Bibliografie: W. Vanbeselaere, *Jakob Smits*, Kasterlee, 1976.

Soans, Jaak (n. Tartu, 1943). Sculptor estonian. A studiat la Institutul de Artă din Tallinn (1961-1966). Participă la expoziţiile: Tartu, 1979; Bienala Baltica, Vilnius, 1980; Institutul de Artă, Tallinn, 1984. Face o severă analiză a corpului uman, descompunându-l în părţile componente. Această analiză urmează de regulă unei dislocări morfologice care se produce ca urmare a unei teribile eliberări de energie. Fărâmiţarea volumelor nu înseamnă declanşarea unei mişcări haotice, întrucât întregul material este controlat de severe legi compoziţionale. Uneori, în cazul monumentelor, în general al compoziţiilor votive, materialul sculpturii se adună, neproducându-se acea dispersie a volumelor.

Sobaïc, Milos (Miloš Šobajić) (n. Belgrad, 1945). Pictor muntenegrean. A absolvit Academia de Arte Frumoase din Belgrad (1970). Din 1972 locuieşte şi la Paris. A participat la expoziţiile: Salon de Mai, Paris, 1976; „Figuraţia critică”, Paris,

1978, 1983; „ArtExp West”, Los Angeles, 1980; „Pictura contemporană”, Palatul Papal din Avignon, 1981; „Ecologia”, Maribor, 1981; „Dado, Liuba, Mihailović, Sobaïc, Veliković”, Paris, 1982. Distincţii: Premiul Octombrie, Belgrad, 1976; Premiul „Arta 77”, Belgrad, 1977. Realitatea în care se cufundă spiritul investigator al artistului este circumscrisă camerei, spaţiului de locuit, altfel spus, perimetrului consacrat al experienţei rutiniere. Din vremuri imemoriale, în cuprinsul semantic al *vetrei* s-au depus conotaţii multiple, care îşi păstrează actualitatea indiferent de configuraţia locului în care omul îşi consumă existenţa. Goală sau traversată de personaje, redusă la simplitatea atemporală a podelelor şi pereţilor sau infuzată cu obiecte-emanaţii ale erei tehnologice, camera devine sediul manifestării unor intense energii. Sosite din afara „scenei”, dar şi dinlăuntrul ei, astfel de tensiuni antrenează obiectele destrămându-le pe alocuri, sau intră ele însele în conflict, susţinând partitura dramatică. Personajele din pictura sa sunt din ce în ce mai acuzat afectate de forţe puternice, care le tulbură funcţionalitatea, distrugându-le morfologiile. Violenţa devastatoare, de clară esenţă expresionistă*, preia, într-un mod personal, unele procedee ale imaginii bad painting*. (Vezi fasciculul III, planşa 31)

Bibliografie: Peter Handke, Kostas Mavrakis, Beate Reifenscheid, *Milos Sobaïc*, Ludwig Museum Koblenz, 2004.

Sogomonian, Van (n. Tbilisi, 1937). Ceramist armean. A studiat la Institutul de Artă şi Teatru din Erevan (1963-1968). Participă la: expoziţiile de ceramică deschise la Erevan şi Moscova; Concursul de la Faenza, începând din 1977; Concursul de la

Valloris, 1977. Ia parte la Simpozionul de la Romhild, Germania, 1981. În 1984, lucrările sale sunt itinerate în India şi Italia. Formele ceramice ascultă uneori de sugestiile antropomorfe, instalate mai ales printr-o serie de detalii, cum ar fi, de exemplu, mâinile. În rest, chiar când face aluzie la realitatea umană, tratează cu mare libertate formele, mulţumindu-se cu trimiteri destul de vagi. Odată instituită în spaţiu, compoziţia îşi livrează întregul depozit de expresii figurative sau abstracte*, concretizându-se în expresii sculpturale. În plus, pe lângă partitura spaţială, lucrările beneficiază de un colorit viu care le sporeşte prestigiul.

Solakov, Nedko (n. Cerven Briag, 1957). Pictor bulgar. A absolvit în 1981 Departamentul de Pictură Murală al Academiei de Artă din Sofia. În 1985-1986 a studiat pictura la Institutul Hoger din Anvers. Perioade de lucru în Elveţia (1992), Austria (1993) şi Germania (1994-1995). Participă la: Festivalul de la Cagnes-sur-Mer, 1984; „Gradet-Oraşul”, Sofia, 1988; „Pământ şi Cer”, Sofia, 1989; „Expresii”, Glasgow, 1990; „The City Utopia”, Nottingham, 1990; „Pentagonal Plus”, Edinburgh, 1992; „Europe Unknown”, Cracovia, 1991; Bienala de la Veneţia, 1993; „Europa ’94”, München, 1994; „N Forme? Reconstrucţie şi interpretare”, Sofia, 1994. O anumită foame de concret îl conduce spre instalaţii*, în care obiectele găsite (vezi *Ready-made*) pot să aparţină banalului, realităţii din preajmă, dar, uneori, sunt în mod expres împrumutate patrimoniului cultural. Acelaşi principiu al cumulării, al realităţii „instalate” funcţionează şi în cazul compoziţiilor picturale care recuperează procedeele tradiţionale ale reprezentării, juxtapuse uneori unor prezenţe obiectuale.

Soldati, Atanasio (n. Parma, 1896 – m. Milano, 1953). Pictor italian. Absolvent al Şcolii de Arhitectură din Milano în 1920. În 1950, împreună cu Gillo Dorfles, Monnet şi Munari*, înfiinţează gruparea MAC (Mişcarea pentru Arta Concretă). Lucrările sale sunt expuse la Bienala de la Veneţia, 1950. Influenţat la început de Cézanne*, el admiră apoi acuarelele abstracte* ale lui Kandinsky*. În 1931 prezintă la Milano o selecţie de lucrări nonfigurative, considerată prima expoziţie de artă abstractă din Italia. În ciclul „Compoziţii” adoptă un stil geometric-decorativ, cu suprafeţe de culoare delimitate de linii riguros trasate. Uneori, în tablourile sale apar elemente figurative – case, manechine – intens stilizate, dar păstrându-şi caracterul de evocare a realului.

Bibliografie: Lionello Venturi, *Soldati*, Milano, 1954.

Sonderborg, K.R.H. (Kurt Rudolf Hoffmann) (n. Sønderborg, 1923 – m. Hamburg, 2008). Pictor danez. Studiază la Şcoala de Artă din Hamburg (1947-1949). În 1953 frecventează la Paris „Atelier 17”, sub îndrumarea lui Stanley Hayter. Aderă la grupul Zen 49*, Paris (1953). Profesor la Academia de Artă din Stuttgart (1964) şi la Şcoala de Artă şi Design din Minneapolis (1968). În 1970 lucrează în California. Participă la expoziţiile: „Arta după 1945”, Amsterdam, 1954; „Zen 49” (itinerată în SUA), 1956; Trienala de la Milano, 1957; Bienala de la Tokyo, 1958; Bienala de la Veneţia, 1958, 1964, 1970; Salonul de Mai, Paris, 1959; Guggenheim International, New York, 1960; Bienala de la São Paulo, 1963; Documenta din Kassel, 1964. Distincţii: Premiul Karl-Ernst Osthaus, Haga, 1955; Premiul Guvernatorului, Tokyo, 1960; Marele Premiu pentru desen, São Paulo, 1963; Premiul II,

Menton, 1968. Lucrările de impresariat sunt câmpuri în care se desfăşoară o dramatică întâlnire între lumină şi întuneric, într-o bună tradiţie expresionistă*. Tuşele înregistrează docil seismele sale lăuntrice, alcătuind o caligrafie abstractă*. Ele trădează sub aparenţele freneziei gestuale (vezi *Action painting*) o permanentă sondă aruncată în universul sensibil al artistului. Mai târziu, aspectele concrete ale lumii câştigă în autoritate, fiind acceptate în cadrul imaginii. Prioritate au, desigur, acele motive – oameni, lucruri – care domină spaţiul social, integrându-se mitologiei contemporane.

Bibliografie: H. Abrams, *K.R.H. Sonderborg*, New York, 1971; A.S. Labarthe, *Sonderborg: Tuer un rat*, Paris, 1974; Alexander Klar, *K.R.H. Sonderborg: Maler ohne Atelier*, Emden, 2003.

Soulages, Pierre (n. Rodez, Aveyron, 1919). Pictor francez. Începe să picteze ca autodidact, înscriindu-se apoi la Şcoala de Arte Frumoase din Montpellier (1941). Distincţii: Marele Premiu pentru gravură la Bienala de la Ljubljana, 1959; Premiul Carnegie, 1964. Într-o primă serie de peisaje de iarnă, realizate în regiunea natală, se arată preocupat de contrastul violent dintre albul zăpezii şi negrul copacilor fără frunze. Confruntarea dintre lumină şi întuneric îl interesează din ce în ce mai mult. Din 1946 pictează o serie de semne negre, abstracte*, distribuite pe verticală şi pe orizontală, sau lăsate să traverseze libere tabloul, asemenea unor fascicule de umbră. Traseele de pensulă, masive şi viguroase, alcătuiesc o caligrafie inedită, suficientă pentru a susţine întreaga imagine. După 1950, artistul îşi lărgeşte registrul cromatic, introducând diferite culori, pline de lumină. Devine unul dintre cei mai de

seamă reprezentanţi ai abstracţiei lirice* din Europa. Dramatismul semnelor şi tuşelor traduce, în cheie abstractă, un temperament grav, animat de o imperioasă nevoie de comunicare, specifică expresionismului*. Este şi autorul unei ample serii de gravuri, al unor tapiserii aflate la Palatul Radio din Paris şi Universitatea din Saint-Gall, Elveţia, al unui mozaic de ceramică la One Oliver Plaza din Pittsburgh.

Bibliografie: Michel Ragon, *Pierre Soulages*, Paris, 1962; *Pierre Soulages – peintures récentes*, Centre Georges Pompidou, Paris, 1979; P. Daix, J.J. Sweeney, *Pierre Soulages, l'œuvre 1947-1990*, Neuch^tel, 1991; P. Encrevé (ed.), *Soulages. L'œuvre complet*, 3 vol. (1946-1997), Paris, 1994-1998.

Soutine, Chaïm (n. Smilovici, 1893 – m. Paris, 1943). Pictor belarus stabilit în Franţa. După studii de pictură la Minsk şi Vilnius, se îndreaptă spre Paris (1911), unde se împrieteneşte cu Chagall* şi Modigliani*. Pictează, la Cèret, Cagnes-sur-Mer, Léves sau Paris, portrete, peisaje şi naturi moarte asupra cărora îşi pune amprenta firea sa izolată, aflată într-o veşnică angoasă (*Femeia nebună*, 1920; *Peisaj*, 1926; *Cocoşul*, 1926; *Boul jupuit*, *Zi cu vânt la Auxerre*, 1939). Formele sunt agitate, dinamitate din interior, colorate cu o pastă abundentă. Neliniştea îl face pe artist sensibil la aspectele dramatice, sordide şi respingătoare ale lucrurilor şi fiinţelor. Este un amestec de expresionism* şi observaţie realistă, pe fondul înclinaţiei spre ceea ce este morbid. Se exprimă cu sinceritate, în modul său propriu de a înţelege pictura, fără să apeleze la mijloacele uneia sau alteia dintre mişcările artistice lansate zgomotos de celebrităţile din Montparnasse. El îşi urmează temperamentul, iar acesta îl

conduce spre o poetică expresionistă, care nu înseamnă pentru el o aderare la programul unei astfel de orientări, ci pur şi simplu un fel de a trăi. (Vezi fasciculul II, planşa 10)

Bibliografie: Raymond Cogniat, *Soutine*, Paris, 1973; A. Werner, *Chaïm Soutine*, Paris – New York, 1980; C. Nicoidski, *Soutine ou la profanation 1893-1943*, Paris, 1992.

Spătaru, Mircea (n. Epureni, Vaslui, 1937 – m. Cluj-Napoca, 2011). Sculptor român. A absolvit în 1962 Institutul de Arte Plastice „Ion Andreescu” din Cluj-Napoca. Operele sale sunt prezentate la: Bienala de sculptură mică de la Budapesta, 1971; Concursul de desene „Joan Miró” din Barcelona, 1971-1974; Bienala Tinerilor Artişti de la Paris, 1971, 1973; Trienala de la Milano, 1973; Expoziţia de pictură şi sculptură de la Notto, Italia, 1972; Bienala de la Veneţia, 1990; Expoziţia de sculptură UNESCO, 1991. A participat la simpozioanele naţionale de porţelan de la Cluj-Napoca (1973, 1974, 1975), în cadrul cărora a realizat lucrări individuale sau în colaborare cu un grup de artişti. Distins cu: Premiul pentru sculptură al Uniunii Artiştilor Plastici din România, 1969; Premiul Ion Andreescu al Academiei Române, 1971; Premiul *ex aequo* la Notto, 1972; Premiul criticii al Uniunii Artiştilor Plastici din România, 1972; Menţiune la Concursul „Joan Miró”, 1973; Premiul Expoziţiei internaţionale de la Varşovia, 1974; Premiul pentru artă monumentală al Uniunii Artiştilor Plastici din România, 1975; Premiul pentru prototip, Roma, 1982. Spirit mobil, în permanentă căutare de expresii spaţiale noi, sculptorul apelează, pe rând, la modalităţile evocatoare ale semnului abstract* – derivat din funcţiile de reper semnificative ale pietrei de hotar sau funerare – şi la compoziţia fără echivoc figurativă. Un loc

aparte între lucrările cu o sarcină expresivă ce încorporează aluzia istorică îl are preocuparea sa pentru reprezentarea lui Nicolae Bălcescu (un monument *Bălcescu* a fost aşezat în 1979 la Cristuru Secuiesc). Evoluând pe linia unei prestigioase tradiţii a statuarei, sculptorul dezvoltă raporturi dramatice între volume, urmăreşte o anumită tensiune a compoziţiei din care – vector dirijat – se desprinde individualitatea spirituală a personajului – marele istoric şi cărturar. Acelaşi dramatism, care nu o dată rupe formele, aparenta discontinuitate fiind de fapt dictată de subtile legi compoziţionale de ansamblu, îl regăsim în recentele statui dedicate domnitorului Alexandru cel Bun, la Bacău, politicianului Iuliu Maniu, la Bucureşti etc. Sculptorul este de asemenea autorul unor lucrări de porţelan în care discursul abstract al volumelor este dublat uneori de inscripţii, de literele numelui său, ceea ce aduce în compoziţie o notă conceptuală[*].

Spencer, Stanley (n. Cookham, 1891 – m. Taplow, 1959). Pictor englez. Studiază la Slade School (1908-1912). În timpul primului război mondial însoţeşte pe front corpul medical al armatei. Experienţa acestor ani se va concretiza în picturile murale de la Biserica memorială din Burghclere (1922-1932) şi în compoziţia *Învierea la Cookham* (1923-1926). În afara acestor lucrări cu adresă explicit publică, realizează, în singurătatea reşedinţei de la Cookham, o operă care se distinge printr-o trăire individuală a realităţii satului natal. Subiectele inspirate din mitologie, din legende sau din realitatea cunoscută nemijlocit sunt tratate cu o rară vervă narativă. „Scenariul” compoziţiilor sale pune în mişcare numeroase personaje, cu o gestică bogată şi adeseori cu fizionomii pe care se reflectă frământările lăuntrice. Artistul

a realizat de asemenea o serie de autoportrete şi de portrete ale oamenilor din preajma sa, precum şi peisaje ce evocă locurile familiare.

Bibliografie: Elisabeth Rothenstein, *Stanley Spencer*, Londra, 1967; *Stanley Spencer*, catalog, Institute of Contemporary Art, Londra, 1987; K. Bell (ed.), *Stanley Spencer. A Complete Catalogue of the Paintings*, Londra, 1992.

Spilliaert, Léon (n. Oostende, 1881 – m. Bruxelles, 1946). Pictor belgian. După absolvirea Academiei din Bruges (1904) călătoreşte în mai multe rânduri în Franţa şi Olanda, venind în contact cu numeroşi artişti. Prezent la Salonul Independenţilor din Paris (1911), la expoziţiile de la Galeria „Centaure”, la manifestările organizate de mişcarea Selection. În 1944 i se prezintă o amplă retrospectivă la Palais des Beaux-Arts din Bruxelles. O serie de factori – studiul vechilor maeştri flamanzi, întâlnirea cu pictorii nabişti*, propriile înclinaţii – contribuie la orientarea artistului spre simbolism*. Tipice pentru o asemenea opţiune sunt lucrările realizate până la izbucnirea primului război mondial (*Profil*, 1907; *Femeie care se scaldă*, 1910; *Omul cu urechea roşie*, 1912; *Soţie de pescar*, 1912). În astfel de tablouri, elementele concrete sunt puternic stilizate şi înscrise cu pregnanţă pe mari câmpuri monocrome. O mişcare secretă agită şi deformează formele, aducând o notă de stranietate în atmosfera deja plină de tensiune a tabloului. Cu timpul, artistul acordă o atenţie sporită impactului cu actualitatea, lărgind totodată paleta cromatică, ceea ce duce la stabilizarea unor tendinţe expresioniste* în opera sa.

Bibliografie: F. Edeban, *Léon Spilliaert*, Anvers, 1950; *Léon Spilliaert (1881-1946)*, catalog, Grand Palais, Musée Royaux des Beaux-Arts, Bruxelles, 1981-1982.

Spoerri, Daniel (n. Galaţi, 1930). Artist german de origine română. Studiază dansul clasic şi pantomima la Zürich şi Paris (1950-1954). Solist la Opera din Berna (1954-1957). Lucrează ca regizor la Landestheater din Darmstadt şi editează ziarul *Material* (1957-1959). Înfiinţează şi dirijează la Paris Edition MAT (din 1959). Aderă la grupul Nouveau Réalisme* (1960). Călătoreşte la New York, unde aderă la grupul Fluxus*, şi în insulele greceşti (1966-1967). Editează ziarul *Le Petit Colosse de Symi*. Deschide la Düsseldorf, în 1968, galeria Eat Art şi restaurantul Spoerri (ambele promovând *art mangeable*, o formă de realism nemediat). Participă la expoziţiile: „Mişcarea”, Anvers, 1958; Festival de avangardă, Paris, 1960; „Arta asamblajului”, New York, 1961; „Noii Realişti”, New York, 1962; „Happenings”, New York, 1965; „Happening und Fluxus”, Köln, 1970; „Fluxus”, Cornwall (itinerată în Marea Britanie), 1972. Spirit mobil, nonconformist, amendând poeticile picturale constituite, este încrezător doar în posibilităţile de semnificare ale realului însuşi. El convoacă în imagine obiecte din imediata apropiere nu pentru a formula o negaţie dadaistă*, şi nici pentru a denunţa saturaţia obiectuală care a generat arta pop*. Rostul acestei atitudini este de a reface drumul artistului spre natură. Banale şi efemere, lucrurile din sfera consumului cotidian (articole de pictat, veselă, hrană etc.) menţin exerciţiul luării în posesie a realităţii. Uneori, în acelaşi scop, artistul consideră necesară prezenţa sa nemediată în raza de acţiune a compoziţiilor plastice. El montează o întâmplare (vezi

Happening) în care el, cel dintâi, urmează povaţa lucrărilor pe care le creează – stabilirea unei intimităţi cu realitatea pururi redescoperită.

Bibliografie: Daniel Spoerri, *Mythological Travels*, New York, 1970; Daniel Spoerri, *Gastronomisches Tagebuch*, Neuwied şi Berlin, 1970; *1960: Les Nouveaux Réalistes*, catalog, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1986; *Daniel Spoerri*, catalog, Centre Georges Pompidou, Paris, 1990-1991.

Srnec, Aleksandar (n. Zagreb, 1924 – m. Zagreb, 2010). Pictor croat. A studiat la Academia de Arte Frumoase din Zagreb. Membru al grupului artistic EXAT 51* din Zagreb. Participă la expoziţiile: Salon des Réalites Nouvelles, Paris, 1952; Trienala de la Milano, 1957; „Trigon 61”, Torino, 1961; Drian Galleries, Londra, 1960, 1961 (cu Bakić* şi Picelj*). Distincţii: Premiul Vladimir Nazor, Zagreb, 1970; Premiul Josip Rack, Zagreb, 1971. Optează încă de la începutul anilor 1950 pentru geometrismul abstract*, ca recurs împotriva dispersiei formei în cadrul abstracţiei lirice*. Artistul reia o serie de probleme ale percepţiei şi expresiei de tip raţionalist pe care le-au promovat, în deceniile interbelice, orientările neoplasticiste (vezi *De Stijl*, *Mondrian*) şi suprematiste* (vezi şi *Malevici*). Presiunea stărilor emoţionale deţine, în cazul său, un loc important în elaborarea suprafeţelor şi liniilor de factură geometrică, întrucât acestea suferă o anume „corecţie” datorată încercării de integrare a factorului timp în structura lor. Când, într-o fază ulterioară, dimensiunea temporală este aplicată în ordonarea unor module optice (vezi *Op-art*), amprenta individualităţii sale se identifică în armoniile de culoare, de griuri şi de alb-negru.

Bibliografie: Boris Kelemen, *Aleksandar Srnec*, catalog, Belgrad, 1971.

Staël, Nicolas de (Nikolai Vladimirovici Ştal von Golştein) (n. Sankt-Petersburg, 1914 – m. Antibes, 1955). Pictor francez de origine rusă. Studii la Academia Regală de Arte Frumoase din Bruxelles (1932-1933), unde îl are ca profesor de desen pe Van Haelen. Călătoreşte prin Olanda şi, impresionat de arta lui Rembrandt, Vermeer, Hercules Seghers, face primele acuarele. În 1933 îi descoperă la Paris pe Cézanne*, Matisse*, Braque*, Soutine*. În anii următori va străbate Marocul, Algeria, Tunisul, Sicilia. Lucrează după natură, prelucrând într-un mod original experienţa acumulată în muzee – ia contact cu arta vechilor maeştri flamanzi şi italieni –, lumina intensă şi dură a sudului, cunoscută pe ţărmul african al Mediteranei. În acest spirit realizează tablouri precum *Cerul la Honfleur* şi *Vapor pe Sena* (1952), unde, sub un cer vast, coborât mult peste orizontul depărtat, apar aspectele unei naturi observate în datele sale esenţiale. Asceza cu care filtrează datele concrete este vizibilă încă din lucrările făcute imediat după război, când influenţa picturii abstracte* era mai pronunţată (*Bariera*, 1947; *Compoziţie*, *Celadon*, 1948), menţinându-se şi în anii următori, până ce artistul ajunge la o sinteză personală. Pe suprafeţele de culoare largi şi pure, deseori în contraste clare, ce nu vor deveni niciodată exasperate, apar sugestii din realitate, elemente ale figurii umane sau ale peisajului, înscrise cu rară forţă în compoziţie (*Micii fotbalişti*, 1952; *Nud stând în picioare*, 1953; *Sticle*, 1952; *Colţ de atelier*, 1955; *Agrigente*, 1954 etc.).

Bibliografie: Antoine Tudal, *Nicolas de Staël*, Paris, 1958; J.-P. Jouffroy, *La mesure de Nicolas de Staël*, Neuchâtel, 1981; J.-L. Prat (ed.), *Nicolas de Staël. Rétrospective de l'œuvre peint*, catalog, Fondation Maeght, Saint-Paul, 1991; A. Chastel *et al.*, *Nicolas de Staël. Catalogue raisonné de l'œuvre peint*, Neuchâtel, 1996.

Stahly, François (n. Konstanz, 1911 – m. Meudon, 2006). Sculptor francez. După ce a absolvit în 1931 Şcoala de Arte şi Meserii din Zürich, frecventează atelierul lui C. Malfray, la Academia Ranson (1931-1938). În 1949 îşi deschide un atelier la Meudon, unde, peste câţiva ani, va invita să lucreze în comun numeroşi artişti tineri. După 1960 activează câţiva ani ca profesor în diverse institute de artă din Statele Unite (Aspen School of Contemporary Art din Colorado, Universitatea din Seattle, Universitatea Stanford din California, Şcoala de Arte a lui Hans Hofmann*). Este distins cu Marele Premiu al Bienalei de la São Paulo, 1957, şi cu Premiul pentru sculptură al Bienalei de la Tokyo, 1965. De la sculpturi în care îmbină, în expresii spaţiale unitare, elemente geometrice şi organice, artistul ajunge la proiectarea unor lucrări vaste, vizând spaţiul ambiental (*Fântâna celor patru anotimpuri*, pentru Parcul Golden Gateway din San Francisco, 1964; *Fântâna* de la Universitatea St.-Gall, în Elveţia, 1963; *Labirintul* pentru Facultatea de Ştiinţe a Universităţii din Paris, 1965).

Bibliografie: Carola Giedon-Welcker, *François Stahly*, Zürich, 1965; P. Descargues, *François Stahly*, Bruxelles, 1975; Marie-Josée Villadier, *La vie et l'œuvre de François Stahly*, Paris, 1984.

Staikov, Veselin (n. Peştera, 1906 – m. Viena, 1970). Pictor şi grafician bulgar. Studiază la Academia de Arte Frumoase din Sofia (1925-1932), în clasele de pictură ale lui Boris Mitov, Nikola Marinov, Teno Todorov şi în atelierul de grafică al lui Vasil Zahariev. Participă la: Bienala de la Veneţia, 1947; Bienala „Bianco e nero” de la Lugano, 1954 şi 1956; Bienala de grafică de la Ljubljana, 1955; Paris, 1965. Distins cu Premiul Expoziţiei internaţionale de gravură de la Varşovia, 1936; Medalia de aur la Expoziţia internaţională de la Paris, 1937. Realizează de-a lungul anilor un inedit reportaj plastic al unor locuri pe care le vizitează (Sofia, Tărnovo, Melnic, Veneţia, Florenţa, Paris etc.). În pictură, culorile se polarizează spre intensităţile calde şi reci, ca urmare a unei percepţii foarte acute a peisajului. Desenul e clar, precis, atent la detaliu şi, în acelaşi timp, plin de tensiune, marcat de neliniştea prelungită dinspre fiinţa sensibilă a artistului spre vârful creionului sau al dălţii de gravură.

Bibliografie: Ţanko Lavrenov, *V. Staikov*, Sofia, 1956.

Stamo, Foto Nikolla (n. Gjirokastra, 1916 – m. Tirana, 2000). Pictor albanez. Absolvent în 1941 al Academiei de Arte Frumoase din Roma. Operele sale au fost prezentate la Bienala de la Alexandria, 1958, 1962, 1964, 1966, 1968. Este distins cu Premiul Naţional al Albaniei. Peisajele sunt pictate cu o pastă densă, aşternută cu pensulaţii energice, care dau impresia de prospeţime, accentuată şi de contrastele dintre tonurile calde şi reci (*Muntele Tomorr*, *Peisaj la Bulgarec*, *Lacul de la Prespes*, *Pe malul mării*, *Livadă de piersici*, *Mina de la Pishkash* etc.).

Stämpfli, Peter (n. Deisswil, 1937). Pictor elveţian. Studiază la Şcoala de Arte şi Meserii din Bienne (1954-1956) şi la Şcoala de Pictură din Berna (1954-1959), cu Max von Mühlenen. Din 1960 se află la Paris. Participă la: Bienala de la Paris, 1963, 1965, 1967; Bienala de la São Paulo, 1967; Bienala de la Veneţia, 1970; Panorama artei franceze din 1960-1975 (itinerată în Grecia, Turcia în 1976). Plăcerea observaţiei şi a comentării lumii vizibile îl duce spre hiperrealism*. Subiectele şi le ia cu precădere din domeniul automobilului – poate cel mai la îndemână motiv din mitologia erei tehnologice. Nu automobilul în întregul său, ci părţi ale acestuia – pneuri, faruri etc. – sunt cele care solicită de obicei atenţia artistului. Izolarea şi aducerea în prim-plan a acestor piese sau subansambluri sunt o tehnică inspirată de reclamă, care aici, în compoziţia plastică, subliniază locul şi funcţiile obiectului în sistemul de valori al artistului, în general în cadrul lumii de azi.

Bibliografie: *Peter Stämpfli. Entretien avec Alfred Pacquement*, Paris, 1978; *Peter Stämpfli: œuvres récentes*, catalog, Centre Georges Pompidou, Paris, 1981.

Stanić, Vojislav (n. Podgorica, 1924). Pictor muntenegrean. A absolvit Academia de Arte Frumoase (secţia sculptură) din Belgrad (1951). A fost profesor la Şcoala Pedagogică din Herceg Novi, unde se stabileşte ca artist liber profesionist. Participă la: Bienala de la Paris, 1959; Trienala de artă de la Belgrad, 1961, 1967; Bienala de artă mediteraneeană de la Alexandria, 1962, 1972. Distincţii: Premiul oraşului Zagreb, 1966; Premiul oraşului Herceg Novi, 1974. Din formaţia de sculptor persistă interesul pentru reprezentarea umană. În jurul personajelor, ce ocupă de regulă prim-planul imaginii, sunt distribuite o serie de detalii,

furnizate deopotrivă de observaţie şi imaginaţie. Procedee ale picturii populare şi naive se îmbină cu montaje tipice pentru suprarealism*. În spaţiul intens populat al tabloului apar motive şi situaţii ce se înscriu într-un larg registru expresiv, de la proiecţia metafizică la visarea melancolică şi comentariul ironic al „grotescului de fiecare zi”. Ca sculptor, s-a remarcat îndeosebi prin monumentul lui *Jovan Tomašević* din Podgorica.

Stankóci, Stanislav (n. Snina, 1959). Pictor slovac. A studiat grafica la Academia de Arte Frumoase din Bratislava (1978-1984). În 1982-1983, stagiu la École Nationale Supérieure des Arts Decoratifs, Paris, sub conducerea lui Zao Won-Ki*. În 1992 petrece un timp la Universitatea de Arte Industriale din Helsinki. Din 1992 este şeful Departamentului de Grafică Aplicată de la Academia de Arte Frumoase din Bratislava. Participă la: „Exposition des artistes étrangers”, Maison Internationale du Théâtre Renaud-Barrault, Paris, 1983; Salon International de l’Affiche, Paris, 1987; Festival Istropolitana, Bratislava, 1988; „Pictura şi muzica”, Bratislava, Kiev, 1989; Festival International de la Peinture, Cagnes-sur-Mer, 1990; Bienala de gravură, Brno, 1990; „Slovak Fine Art 1890-1990”, Neuhofen an der Ybbs, 1991. Prestigiul motivelor literare, ca şi al celor întâlnite în experienţa cotidiană se prelungeşte în cadrul compoziţiei plastice. Morfologii animale şi vegetale se constituie uneori printr-o voinţă figurativă clară, iar alteori prin jocul improvizaţiilor, prin tuşe spontane, abil cenzurate de artist, şi îngheţate în momentul în care par să se încarce de aluzii la realitate.

Bibliografie: J. Abelovsky, *Stanislav Stankóci*, Bratislava, 1993.

Stanojev, Milan (n. Srbobran, 1938). Grafician sârb. A absolvit în 1964 Academia de Arte Frumoase din Belgrad. Diplomă postuniversitară în 1968, cu profesorul Boško Karanović. Profesor la Academia de Artă din Novi Sad. Distincţii: Premiul Novi Sad, 1973; Premiul de grafică, Zagreb, 1977. Ciclurile de desene constituie capitole distincte ale unui inedit jurnal plastic. Realizat într-o gamă de griuri ce merge de la polul albului, al luminii, până la cel al negrului, al întunericului, comentariul grafic cuprinde uneori şi accente de culoare, ce nu au însă nimic exclamativ, ci servesc acelaşi program narativ. Obiectivul „aparatului" său de filmare îmbrăţişează, cu egal interes, vederea panoramică şi detaliul. Din acest joc al apropierii şi îndepărtării de concret rezultă o stare poetică, în care se deschide şi o perspectivă metafizică*.

Starcev, Valentin (n. Stara Zagora, 1935). Sculptor bulgar. A absolvit în 1959 Institutul de Artă din Sofia, unde a studiat cu profesorul Marko Markov. Este distins cu Premiul Uniunii Artiştilor Bulgari, 1974, 1977. Profesor de sculptură la Facultatea de Arhitectură din cadrul Institutului de Construcţii din Sofia. Deşi are o clară înţelegere a exigenţelor exprimării în trei dimensiuni – ceea ce presupune, pentru o sculptură, posibilitatea de a-i percepe totalitatea de semnificaţii din orice unghi am privi-o –, artistul recurge adeseori la adoptarea unei frontalităţi a principalelor elemente ale reprezentării. Lucrarea *Pietà* este concepută ca o imensă siluetă umană, intens stilizată, pe care o desface, pentru a dezvălui o dramă cu putere de generalizare asupra sacrificiului pentru binele omului. Pe cât de liniştite sunt formele siluetei protectoare, pe atât de

zbuciumate, de încordate sunt cele ale omului ce se dăruieşte pentru idealurile colectivităţii.

Stażewski, Henryk (n. Varşovia, 1894 – m. Varşovia, 1988). Pictor polonez. A studiat la Academia de Arte Frumoase din Varşovia (1913-1919). În timpul studiilor vine în contact cu grupurile futuriste* şi formiste (vezi *Formism*), participând la acţiunile nonconformiste ale studenţilor, cunoscute sub numele de „Scandalul de la Galeria Zachęta”. Situându-se de la început în mişcarea de avangardă, promovează idei constructiviste*, cum s-a văzut în expoziţia sa din 1921, deschisă împreună cu Mieczysław Szczuka. Participă la expoziţia „Art Nouveau” din Vilnius, 1923. Din 1924 devine membru al grupurilor Blok (şi editor al revistei grupului), Praesens şi a.r. În această perioadă îşi începe călătoriile la Paris, unde îi va cunoaşte pe Mondrian*, Van Doesburg*, Vantongerloo* ş.a. Aderă la grupul Abstraction-Création* (1926) şi se apropie de gruparea din jurul revistei *Documents Internationaux de l'Esprit Nouveau*, redactată de Paul Dermée şi Michel Seuphor. Participă la expoziţiile: „Machine Age”, New York, 1927; „Groupe Cercle et Carré”, Paris, 1930; „Construction and Geometry in Painting: From Malevich to Tomorrow”, New York, Cincinnati, Chicago, Minneapolis, 1960; „Konkrete Kunst”, Zürich, 1960; „The Classic Spirit in 20th Century Art”, New York, 1964; „Mondrian, De Stijl and Their Impact”, New York, 1964; Bienala de la Veneţia, 1966, 1986; Biennale für Konstruktive Kunst, Nürnberg, 1969; „Null-dimension”, Wrocław, 1988. De-a lungul întregii sale cariere, rămâne credincios programului constructivist*, purismului formal (vezi *De Stijl*), utopicei intervenţii raţionaliste în ambianţa culturală. Al doilea război mondial aduce drama

pierderii multora dintre lucrările sale. În plus, pentru mai mulţi ani, autorităţile, inspirate de concepţiile „esteticii dirijate” importate din Rusia sovietică, sunt ostile artei abstracte[*], în cadrul căreia evolua pictorul. Când revine în viaţa publică – a doua parte a deceniului şase – pictorul este recunoscut ca pionier al artei constructiviste. Lucrările realizate în anii care au urmat dezvoltă în mod exemplar proiecţiile sale de tinereţe. Din câmpul imaginii sunt îndepărtate aluziile la concret, la realitatea imediată, pentru a face loc construcţiilor generate de spiritul său ordonator. Demersul său este un permanent proces de construcţie, opus haosului şi întunericului, ceea ce îi asigură identitatea şi îl justifică din perspectiva vocaţiei creatoare. Formele ascultă de principii raţionale, matematice, în vreme ce partitura cromatică dobândeşte o claritate rară, degajată de orice „impurităţi” emoţionale. Cu înclinaţia sa fundamentală pentru construcţie şi sensibilitatea pură, artistul a elaborat şi o serie de „proiecte teatrale” în care elementele plastice se îmbină cu elementele scenografice şi arhitecturale (*Proiect pentru un cinematograf*, 1972; *Macheta unei cafenele*, 1928; *Proiect pentru un pavilion de expoziţie*, 1930).

Bibliografie: Henryk Stażewski, *L’arte e la realtà. L’Avanguardia Polacca 1910-1978*, Roma, Geneva, Veneţia, 1979; A. Turowski, *Konstruktywizm polski*, Wrocław, 1981; B. Kowalska, *Henryk Stażewski*, Varşovia, 1985.

Stella, Frank (n. Malden, Massachusetts, 1936). Pictor american. Studiază la Universitatea Princeton (1954-1958) istoria artei cu William Sertz şi pictura cu Stephan Greene. După terminarea studiilor se mută la New York, începând să picteze imagini

abstracte*, construite din elemente geometrice, din linii paralele, ordonate pe orizontală sau în diferite unghiuri (*Coney Island, Astoria, Delta,* 1958). Într-o serie de lucrări, pe fondul negru al pânzei aşterne linii albe, în email. Dorind să construiască imagini cu un minimum de mijloace plastice (vezi *Minimal art*), rămâne la câmpurile bine delimitate (vezi *Hard-edge, Colour-field painting*), în care suprafaţa compoziţiei apelează la formele triunghiului, poligonului, cercului, la asociaţii între aceste forme geometrice (*Leo Castelli*, 1963; *Plant City*, 1963; *Dilema lui Jasper*, 1963; *Poligon neregulat*, 1966; *Moultonville*, 1966). Cultul pentru simplitatea şi rigoarea geometriei se bazează pe forţa vizuală a tabloului devenit obiect al atenţiei. „Tot ce doresc”, declara artistul într-un interviu, „să obţină cineva din tablourile mele sau ca eu să obţin din tablourile mele este faptul de a se putea vedea întreaga idee fără nici o confuzie. Ceea ce vezi este ceea ce vezi”.

Bibliografie: Lawrence Rubin, *Frank Stella: Paintings 1958 to 1965. A Catalogue Raisonné*, New York, 1986; William Rubin (ed.), *Frank Stella 1970-1987*, catalog, The Museum of Modern Art, New York, 1987; *Frank Stella*, catalog, Centre Georges Pompidou, Paris, 1988; A. Pacquement, *Frank Stella,* Paris, 1988.

Stella, Joseph (Giuseppe Michele) (n. Muro Lucano, Italia, 1877 – m. New York, 1946). Pictor american. Studiază la Liga Studenţilor în Arte (1897-1898), apoi la Şcoala de Artă din New York, unde se bucură de îndrumarea lui William Merritt Chase. O călătorie prin Europa (1909-1913) îi face cunoscute căutările futurismului* italian în domeniul mişcării. Imaginile sale, ce

vor contribui la prezentarea „scenei americane”, capătă dinamism datorită tuşelor libere şi compoziţiei bazate pe o reţea de linii de forţă, întretăiate în unghiuri ascuţite (*Lupta luminilor*, 1913; *Grădina abstractă*, 1914; *Primăvara*, 1918). În ciclurile „Brooklyn Bridge” (1919) şi „New York interpretat” (1920-1922), realităţile americane sunt amplu reprezentate, pictorul dorind să realizeze o cronică a vieţii cotidiene din marea metropolă. Simplificarea merge uneori până la reţinerea unor forme abstracte*, alteori, dimpotrivă, spre acuzarea elementului figurativ, devenit purtătorul unei sarcini simbolice (*Fecioara*, 1922; *Amazoana*, 1922; *Apoteoza trandafirului*, 1926; *Cântec napolitan*, 1929).

Bibliografie: Irma B. Jaffe, *Joseph Stella*, Cambridge, 1970; J.I.H. Baur, *Joseph Stella*, New York, 1971.

Stendl, Ion (n. Reşiţa, 1939). Pictor, artist decorator şi grafician român. Studiază la Institutul de Arte Plastice „N. Grigorescu” din Bucureşti (1957-1963), cu profesorii Popescu-Negreni*, Ştefan Constantinescu şi Gheorghe Popescu, şi la Academia de Stat din Düsseldorf (1971-1972), cu profesorul Rolf Sackenheim. Participă la expoziţiile: „Carul Soarelui”, Tokyo, 1967; Bienala de la Ljubljana, 1967-1981; Bienala Tineretului, Paris, 1969; Concursul „Joan Miró”, Barcelona, 1969-1981; Bienala de la Cracovia, 1970. Distincţii: Premiul Bienalei Tineretului de la Paris (pentru lucrări de grup), 1969; Medalia Bienalei de gravură de la Cracovia, 1970; Menţiune la Concursul internaţional de desen „Joan Miró”, Barcelona, 1974. Pictor de şevalet, autor de tapiserii şi compoziţii murale, grafician, el cultivă o imagistică bogată, în montaje ce se remarcă prin

invenţie şi surpriză optică. Tipice pentru modul său de a construi imaginea sunt serigrafiile şi xilogravurile ce se integrează unei direcţii recente a graficii, direcţie în care se produce o fuzionare a modalităţilor pop-art* cu înregistrarea pulsului stărilor afective. Fragmentele de imagini – tabloul Monei Lisa, clişee ale publicităţii, decupaje de afişe, aluzii la statui sau personaje celebre etc. – sunt asamblate de un spirit ce foloseşte spaţiul discontinuu pentru a se elibera de reminiscenţele, devenite excesive, ale imaginaţiei. Desenul are funcţia de a corecta automatismul constituirii compoziţiei, oferindu-i artistului un teritoriu mai propriu de exprimare. Proiectele de tapiserie – pe care le realizează singur sau în colaborare cu Teodora Moisescu-Stendl – vădesc ştiinţa de a construi diverse motive pe care le compune după un alfabet decorativ ce angajează mediul înconjurător, solicitând, fără ostentaţie, atenţia privitorului. (Vezi fasciculul III, planşa 23)

Bibliografie: *Teodora şi Ion Stendl*, album, Bucureşti, 2004; Ion Stendl, *Desenul – estetică, suporturi materiale*, 2004; Ion Stendl, *Desene – Zeichnungen*, Reşiţa, 2008.

Stenvert, Curt (Kurt Steinwendner) (n. Viena, 1920 – m. Köln, 1992). Pictor austriac. Studiază la Academia de Artă din Viena (1945-1949) cu Albert Paris Gütersloh şi Fritz Wotruba*. La Institutul de Teatrologie al Universităţii din Viena, studiază cu Joseph Gregor şi Van Borge (1949). Din 1951 lucrează ca regizor, scenarist, monteur etc. Membru fondator al International Art Club, Viena (1964). Predă la Academia de Artă din Kassel (1970) şi la Academia de Artă din Karlsruhe (1970-1971). Aderă la mişcarea Neue Darmstädter Sezession (în 1975). Participă la

expoziţiile: „Pop Art”, Viena, 1964; „Semnale, manifeste, proteste”, Recklinghausen, 1965; „Monumente”, Krefeld, 1965; Bienala de la Veneţia, 1966; Expo ’67, Montréal, 1967; „Lumea în dezbatere”, Paris, 1967; Carnegie International, Pittsburgh, 1968; „Arta iritantă”, Milano, 1969; „Clişee şi anticlişee”, Aachen, 1970; „Arta şi politica”, Basel, 1971; Documenta din Kassel, 1972; „Fiţi prudenţi cu arta”, Olten, 1976. Distincţii: Premiul Austriac pentru film, Viena, 1959; Premiul Ursul de argint (pentru film), Berlin, 1962; Premiul I, Bienala internaţională de artă de la Lignano, 1968; Premiul I, Concursul Austriac, Innsbruck, 1974. Preocupările iniţiale pentru realismul fantastic fac loc treptat unor cercetări în domeniul mişcării. De la modalităţile futuriste* ajunge până la experimentul cibernetic (vezi *Computer art*), încercând să prefigureze „arta funcţională” a secolului XXI. Imaginile-obiect realizate de acest artist plastic dublat de un cineast se doresc un diagnostic şi o mărturie a unei lumi în schimbare.

Bibliografie: *Curt Stenvert: Objekte 1962-1974*, Viena, 1975; Marzio Pinottini, *Curt Stenvert o dell’allegoria*, Torino, 1975.

Steriadi, Jean Alexandru (n. Bucureşti, 1880 – m. Bucureşti, 1956). Pictor şi grafician român. După ce urmează cursurile Şcolii de Arte Frumoase din Bucureşti cu profesorii G.D. Mirea, Ion Georgescu şi Eugen Voinescu, studiază la München cu pictorul P. Weinholdt, la Academia Hackel şi apoi la Münchener Akademie (cu W. von Dietz; litografia cu profesorul Neumann, gravura cu Heinrich Wolff) şi la Paris, la Academia Julian, în atelierul lui J.-P. Laurens, iar mai târziu în atelierul lui Lucien Simon. Întors în ţară, se manifestă ca pictor şi grafician, participând la organizarea şi activitatea unor asociaţii artistice

(Tinerimea Artistică*, Arta Română*, Arta*, Studio, Salonul de alb-negru, Societatea pentru răspândirea gravurii la noi în ţară etc.). Vocaţia sa narativă se realizează în pictură prin compoziţii bine echilibrate, cu personaje care, sub aparenţele pitorescului, se arată surprinzătoare (*Chivuţele*, *Hamali în portul Brăila*, *Brişcari în Piaţa Mare*, *Vânzătoarele de dantele* etc.). Desenele sale au o savoare unică. Linia incisivă, plină de nerv ţinteşte deopotrivă propria condiţie (*Steriadi în perspectivă*, *Steriadi dirijor*, *Steriadi ciclist* etc.) şi o seamă de personalităţi ale epocii (*Pallady, G. Oprescu*, *Dr. Ion Cantacuzino, Iser* etc.), în comentarii de o scânteietoare ironie, cu un rar dar al şarjei amicale, al portretului caricatural.

Bibliografie: G. Oprescu, *Jean Al. Steriadi*, Bucureşti, 1942; G. Oprescu şi Remus Niculescu, *Jean Al. Steriadi desenator*, Bucureşti, 1961.

Sterian, Margareta (n. Buzău, 1897 – m. Bucureşti, 1992). Pictor şi scriitor român. Studiază la Academia Ranson din Paris (1926-1929) cu profesorii Roger Bissière* şi Amédée de la Patelličre şi în acelaşi timp frecventează la École du Louvre cursurile lui Louis Hautecœur (istoria picturii) şi Paul Vitry (istoria sculpturii). Revenită în ţară în 1929, participă la expoziţiile organizate de grupările Sindicatul artelor frumoase, Arta nouă, Grupul nostru, Criterion, Contimporanul*. Inspirată de lumea circului, ca şi de spectacolul străzii, pictura sa are un nedisimulat suport literar. Schiţate sumar, personajele plutesc în mase de culori antrenate de tuşe largi care le condensează sau le dizolvă masivitatea. Simplitatea desenului şi a „scenariului” compoziţiei figurative slujeşte exprimării unei

viziuni în care umorul se întâlneşte cu inocenţa observaţiei infantile. Pe lângă o serie de traduceri, realizate îndeosebi din literaturile engleză şi americană, a publicat şi cărţi originale de versuri şi proză: *Poezii*, 1945; *Poeme*, 1969; *Evocări de călătorie*, 1971; *Castelul de apă*, 1972; *Din petece colorate – Patch-work*, 1977.

Bibliografie: Olga Buşneag, *Margareta Sterian*, Bucureşti, 1977; *Margareta Sterian. Opera grafică*, cu un cuvânt înainte de Răzvan Theodorescu, Bucureşti, 1989; Mariana Vida, *Între cer şi pământ. Grădinile de vis ale Margaretei Sterian*, Bucureşti, 2006.

Štorek, František (n. Hradec Králové, 1933 – m. Praga, 1999). Sculptor ceh. A studiat la Şcoala Superioară de Sculptură din Hořice (1948-1952) şi la Academia de Arte Frumoase din Praga (1953-1959). Operele sale au fost prezentate la: Bienala Tinerilor Artişti de la Paris, 1967; Expoziţ ia de bronzuri mici, Madrid, 1970; Bienala de sculptură mică de la Budapesta, 1973. A fost distins cu Premiul Expoziţiei Modurodam din Haga, 1966. Intensa combustie interioară exercită o presiune asupra formelor figurative, rupându-le pe alocuri şi lăsându-le, aspre şi agitate, să evolueze în spaţiu (ciclul „Variaţiuni rabelaisiene"). Figura şi trupul uman îşi păstrează totuşi, în aceste condiţii, forţa de sugestie.

Bibliografie: Vlastimil Tetiva, *František Štorek*, Galerie moderního umění, Hradec Králové, 2002.

Stratil, Václav (n. Olomouc, 1950). Artist ceh. După studii filologice la Universitatea Palacký din Olomouc (1970-1975), este activ în domeniul artei plastice, literaturii şi muzicii.

Stabilit la Praga în 1983, participă la viaţa artistică susţinută de rezistenţa intelectualilor, cataloagele unora dintre expoziţiile sale personale, neagreate de oficialităţi, circulând clandestin, ca samizdat. Participă la: Trienala de desen de la Wrocław, 1988; „40 artistes tchčques et slovaques: 1960-1990”, Paris, 1990; „Aktuel ’91”, „Spirit of Time, Spirit of Tide”, Londra, 1991; „Ohne Distanz”, Viena, 1991; „What New”, Chicago, 1992. În tablourile de debut, în desene imprimă o intensă stare expresivă, ce menţine o permanentă dezbatere despre evoluţia umană. De la astfel de preocupări ajunge în chip firesc la frecventarea gnosticilor creştini, precum şi a filosofiei Zen. Implicarea fiinţei sale spirituale în actul comunicării artistice îl conduce mai întâi spre imaginea conceptuală*, în care cuvântul se adaugă elementelor vizuale, pentru a aborda apoi genuri complexe, intermediare, ca instalaţia* (de pildă, cele realizate la Centrul Cultural Olpatov, Praga, 1989, sau în cadrul expoziţiei Aktuel ’91 din Galeria Lothringen, München, 1991) şi performance-ul* (de la Galeria Václava Špály, Praga, 1991 etc.).

Bibliografie: Jaromír Zemina, *Václav Stratil*, catalog, Praga, 1989.

Strubin, Robert (n. Basel, 1897 – m. Basel, 1965). Pictor elveţian. Studiază pianul şi orga la Conservatorul din Basel şi Lausanne. Din 1924 predă muzica şi susţine concerte în Europa. În 1930 studiază desenul şi perspectiva. Activează în Crucea Roşie (1940-1947), revenind apoi la pictură. În 1956 realizează primele „picturi muzicale”. Lucrările sale sunt prezentate la expoziţiile: Documenta din Kassel, 1972; Art ’73, Basel, 1973; Târgul de artă, Köln, 1974. Cultura muzicală, pe de o parte, şi dorinţa de a se exprima prin limbajul picturii, pe de altă parte,

îl fac să creeze „imagini-muzică”, ce solicită în chip complex atenţia receptorului. Dezvoltând programul artei orfice*, pictorul foloseşte echivalările dintre sunet şi culoare. El încearcă să pună pe baze ştiinţifice raporturile dintre tonuri, nepermiţând expansiunea liberă, necenzurată, a culorii. Fiecare ton rămâne închis în graniţe geometrice, iar când aceste graniţe sunt abolite, tentaţia abstracţiei lirice* este temperată de apariţia unor principii figurative. Astfel de sugestii figurative provoacă, în plină domnie a abstracţiunii, o atmosferă fantastică.

Bibliografie: *Robert Strubin. Documents*, Basel, 1974.

Strzemiński, Władysław (n. Minsk, 1893 – m. Łódź, 1952). Pictor polonez. După ce urmează Institutul Militar de Inginerie din Sankt-Petersburg, studiază la Institutul de Pictură, Sculptură şi Arhitectură din Moscova (1918-1919). Se înscrie în rândurile artiştilor militanţi de la Vitebsk şi Smolensk. În 1922, împreună cu soţia sa, sculptoriţa Katarzyna Kobro*, se stabileşte în Polonia. Aici pune bazele grupului Blok (1924), devine membru în grupul Praesens, apoi, împreună cu Kobro şi Stażewski*, înfiinţează grupul a.r. (artiştii revoluţionari). În 1931 se mută la Łódź, unde va funcţiona ca profesor la Academia de Arte (1945-1950). Imaginile sale sunt câmpuri uniforme de culoare, închise între bariere rectangulare. Arta din prima perioadă, când adoptă o singură culoare, o defineşte drept „unism” – ceea ce vrea să însemne o supunere a întregii reprezentări la energiile tonului-atmosferă. În jurul anului 1930 operează cu două culori, creând ciclul de „compoziţii neoplastice”. Purismul (vezi *De Stijl*), austeritatea din pictura sa au deschis în Polonia

drumul constructivismului* de esenţă geometrică. În acest sens, a scris şi importante lucrări teoretice: *Unism în pictură*, 1928; *Compoziţii spaţiale: calculări ale ritmului Timp-Spaţiu*, 1931 (împreună cu Katarzyna Kobro); *Teoria percepţiei*, 1957.

Bibliografie: Władysław Strzemiński, Katarzyna Kobro, *L'Espace uniste*, Lausanne, 1977; A. Turowski, *Existe-t-il un art de l'Europe de l'Est?*, Paris, 1986.

Stupica, Gabrijel (n. Dražgoše, 1913 – m. Ljubljana, 1990). Pictor sloven. La Academia de Arte Frumoase din Zagreb (1931-1936) studiază desenul cu M. Vanka, J. Kljaković şi O. Mujadžić şi pictura cu L. Babić. În 1946 devine profesor la Academia de Arte Frumoase din Ljubljana. Participă la: Bienala de la Veneţia, 1952, 1958; Bienala de la Tokyo, 1957; Documenta din Kassel, 1959; Bienala de la São Paulo, 1983. Distincţii: Premiul Jakopić, Ljubljana, 1956; Premiul Guggenheim, New York, 1956, 1960; Placheta de aur, Trienala de arte frumoase, Belgrad, 1961. Primele lucrări vădesc opţiunea pentru reprezentarea figurativă, împinsă până la înregistrarea realistă a concretului. La mijlocul anilor 1950, exprimarea devine mai sintetică; pe fundalurile închise, fiinţele şi lucrurile sunt reduse la esenţial, într-o modalitate care aminteşte de unele dintre lucrările lui Klee*. Pe măsură ce paleta i se luminează, devin tot mai evidente frământările lăuntrice care îl duc la un tip special de suprarealism*. În seria de autoportrete pictate după 1960 introduce decupaje din ziare, inscripţii, imitaţii de colaje*, într-un amestec de privire gravă asupra existenţei şi parodie.

Bibliografie: Lucijan Menaše, *Gabrijel Stupica*, Ljubljana, 1959; Oto Bihalji-Merin, *Gabrijel Stupica*, Praga, 1968; *Gabrijel Stupica*

(1913-1990), Ljubljana, 1993.

Sturm, Der (Furtuna). Numele unei reviste apărute în 1910 la Berlin. Curând, cu o redacţie condusă de Herwarth Walden, revista îşi extinde preocupările iniţiale de critică literară, tinzând să acopere întregul fenomen artistic, situându-se pe poziţiile avangardei care se dezvoltă în epocă. Galeria patronată de revistă încurajează tendinţele promovate de grupările Die Brücke* şi Der Blaue Reiter*, precum şi noile mişcări cubiste*, futuriste* şi expresioniste* care domină scena artistică europeană. Este cultivată în special afirmarea unui curent reprezentativ pentru spaţiul germanic – expresionismul –, căruia îi aparţine şi ilustratorul revistei, Kokoschka*, dar sunt prompt semnalate toate orientările novatoare ale lumii artistice. Spiritul de la *Der Sturm* triumfă în organizarea primului Salon de Toamnă de la Berlin, în 1913, ca şi în stimularea tendinţelor puriste (vezi *De Stijl*) şi funcţionaliste (vezi *International Style*) ce pregătesc apariţia Şcolii Bauhaus*. Revista îşi creează în 1916 propria şcoală de artă, Sturmschule, urmată anul următor de înfiinţarea unui teatru experimental, Sturmbühne. În ultima perioadă, pe fundalul proceselor sociale, Walden acordă o importanţă sporită politicii, până în 1932, când părăseşte ţara.

Bibliografie: Herwarth Walden (ed.), *Der Sturm. Wochenschrift für Kultur und die Künste, Berlin 1910-1932*, Nendeln, 1970; V. Pirsich, *Der Sturm. Eine Monographie*, Herzberg, 1985.

subREAL. Grup artistic românesc format în anul 1990 de Călin Dan, Iosif Kiraly* şi Dan Mihălţianu* (care a participat la

activităţile grupului până în 1993), interesat de experimentul mediatic, body-art*, instalaţie* foto şi video*, de construcţii plastice. Participă la manifestările: „Je t'aime, moi non plus”, Timişoara, 1991; „Sexul lui Mozart”, Bucureşti, 1991; Bienala de la Istanbul, 1992; Bienala de la Veneţia, 1993, 1999; Internationales Videofestival, am Bauhaus, Dessau, 1993; „Ex Oriente Lux”, Bucureşti, 1993; Ernszt Museum, Budapesta, 1994; „Europa, Europa”, Bonn, 1994; Institutul Maghiar, Bucureşti, 1994; Literaturhaus, Berlin, 1995; A.H.A. Deconstruction, Berlin, 1995; „News from Dracula”, Chicago, 1995; Université de Rennes, 1995; „Video In”, Vancouver, 1996; Institute of Contemporary Art, Philadelphia, 1996; „subReal (Călin Dan, Iosif Kiraly, Dan Mihălţianu) Retrospect”, Muzeul Naţional de Artă Contemporană, Bucureşti, 2012. Indiferent de natura limbajului adoptat, în lucrările grupului răzbate şi sarcasmul, dublat de o severă observaţie. De la denunţarea penuriei alimentare a vechiului regim se trece, firesc, la dezumflarea clişeelor retorice inspirate de viaţa curentă sau de istorie („Perinitza şi Draculaland”). Un punct de extremă intensitate, vizând campaniile împotriva SIDA, se obţine în performance-ul* realizat împreună cu Shozo Shimamoto, membru al grupării japoneze Gutai*, în care îşi recoltează sânge în public. (Vezi fasciculul III, planşa 21)

Bibliografie: *subREAL. Akten, files*, Neuer Berliner Kunstverein, Künstlerhaus Bethaanien Berlin, 1996.

Sugai, Kumi (n. Kobe, 1919 – m. Kobe, 1996). Pictor şi gravor japonez. A studiat la Şcoala de Arte Frumoase din Osaka (1927-1932). Participă la expoziţiile: Carnegie International,

Pittsburgh, 1955, 1970; Salon de Réalités Nouvelles, Paris, 1956; Salon de Mai, Paris, 1957; Bienala de gravură de la Ljubljana, 1959, 1961; Documenta din Kassel, 1959, 1964; Bienala de la São Paulo, 1959, 1965; Bienala de la Tokyo, 1961; Trienala de gravură de la Grenchen, 1961; Bienala de la Veneţia, 1962, 1968; Bienala de gravură din Norvegia, 1972. Distincţii: Premiul Bienalei de gravură de la Ljubljana, 1959-1961; Marele Premiu la Trienala de la Grenchen, 1961; Premiul Expoziţiei internaţionale din Japonia, 1961; Premiul Fundaţiei „David Bright” la Bienala de la Veneţia, 1962; Premiul Bienalei de la São Paulo, 1965; Premiul Bienalei de gravură de la Cracovia, 1966 etc. Format în spiritul tradiţiilor artei japoneze, artistul vine în contact, mai ales după sosirea sa la Paris, în 1952, cu orientările artei moderne europene. Se apropie de gruparea Octombrie, ce reuneşte artişti care cultivă pictura gestuală (vezi *Action painting*). Într-o astfel de ambianţă, unde „scriitura” gestuală îndeplineşte o pură funcţie de descărcare a potenţialului lăuntric, artistul aduce caligramele orientale – un alfabet abstract* format din semne convenţionale: litere, cercuri, triunghiuri etc. –, în care transpar aluziile la real. Ambiguitatea aceasta între nonfigurativ şi figurativ, între nebănuita mişcare a tuşelor traducând gesturi spontane şi soliditatea unor forme geometric trasate îi permite artistului să împingă construcţia picturală spre intensitatea emoţiei şi a meditaţiei. În acest fel a pictat, între altele, începând din 1959, pereţii noii clădiri a Muzeului de Artă Modernă din Tokyo.

Bibliografie: André de Mandiargues, *Sugai*, Paris, 1960; J.C. Lambert, *Sugai, L’instinct et la raison*, Paris, 1990.

Suhar, Liviu (n. Iacobeni, Suceava, 1943). Pictor român. A studiat la Institutul de Arte Plastice „Ion Andreescu” din Cluj-Napoca. Participă la expoziţiile: Sala Dalles, Bucureşti, 1969, 1975, 1985; Concursul internaţional „Juan Miró”, Barcelona, 1973; Bienala de la Košice, 1984; Festivalul de la Cagnes-sur-Mer, 1989; Casa Americii Latine, Bucureşti, 1993; „Nostalgia”, Timişoara, 1993; Galeria Cupola, Iaşi, 1994; „Art Decouverte”, Poitiers, 1996; Salonul internaţional de desen, Arad, 1999; Saloanele Moldovei, Bacău-Chişinău, 1999. Distincţii: Diploma şi Medalia de argint, Bienala de la Košice, 1984; Premiul Fundaţiei Culturale a Bucovinei, 1994; Premiul Ministerului Culturii din Republica Moldova, 1999. În general, pictura sa păstrează o ancoră în realitate, dar totul este trecut printr-un filtru metafizic. Formele sunt clare, puternice, lipsite de detalii care anulează o percepere imediată, lăsând o fereastră deschisă spre atemporal şi simbolic. Multe imagini trimit la lumea muzicii, care stăruie şi când lipsesc trimiterile directe la morfologiile muzicale. Un rol deosebit îl au aluziile la formele ceramice, cu un gust pentru reprezentările arhaice. Transparenţele manifeste în formele de lut, înţelese ca material antropogonic, se regăsesc cu aceeaşi tentă spre visare în arhitectura mediteraneeană, epurată cu umbre grele ce răspund ardenţei solare. (Vezi fasciculul III, planşa 7)

Bibliografie: Liviu Suhar, *Pledoarie pentru obiectul metaforă. Eseuri*, Iaşi, 2003; *Album de artă Liviu Suhar*, Iaşi, 2003.

Suhy, Branko (n. Maribor, 1950). Pictor sloven. A absolvit Academia de Arte Frumoase din Ljubljana (1974), clasa lui Bernik*. Specializare în pictură cu Jemec (1976) şi în grafică cu

Marko Pogačnik, fondator al grupului OHO* (1978). Cu o bursă franceză, studiază la Paris în atelierul lui J. Friedlander (1977) şi, cu o bursă Herder, la Academia de Arte Frumoase din Viena, unde frecventează atelierul lui M. Melcher (1977-1978). Participă la: Bienala de gravură, Ljubljana, 1977; Bienala de grafică, Bradford, 1979; Bienala europeană de grafică, Heidelberg, 1979; Bienala de grafică, Fredrikstad, 1980; „Miniaturi grafice”, Seul, 1980; „Grafica europeană”, Baden-Baden, 1981; „Arteder ’82”, Bilbao, 1982; „500 de ani de grafică”, Albertina, Dunaj, 1982; „Impact Art Festival”, Kyoto, 1982, 1983; „Grandes et jeunes d’aujourd’hui”, Grand Palais, Paris, 1984; Expoziţia internaţională de gravură, Kanagawa, 1985, 1986; Bienala de gravură, Campinas, 1987. Jocul dintre suprafeţele de culoare, tratate la limita abstracţiei*, şi elementele realiste (ciclurile „Atelier” şi „A.D.”) pregăteşte terenul pentru o figuraţie patetică. Un anumit cult pentru concret (obiecte, numere etc.) este dublat de plăcerea comentariului ironic la adresa realităţilor pe care mediul imagistic publicitar le promovează în chip deosebit. Reminiscenţe ale artei pop* sunt încă mai uşor de văzut în lucrările realizate în ceramică, lemn, bronz, plastic (*Omagiu pensulei*, *Omagiu culorilor*, *Flori*, *Măr* etc.). (Vezi fasciculul II, planşa 35)

Bibliografie: Ivan Sedej, *Branko Suhy*, catalog, Moderna Galerija, Ljubljana, 1988.

Sullivan, Louis Henry (n. Boston, 1856 – m. Chicago, 1924). Arhitect american. După ce studiază la Institutul de Tehnologie din Massachusetts (1870-1873), face o călătorie în Europa, înscriindu-se la Şcoala de Arte Frumoase din Paris (1874-1878).

Revenit la Chicago, se angajează la Dankmar Adler, cu care realizează construcţii cu o linie simplă, adaptate funcţiilor comerciale (Wainwright Building, St. Louis, 1891; Schiller Building, Chicago, 1892; Guaranty Trust Building, Buffalo, 1895). După despărţirea de Adler este chemat să proiecteze faţadele unor construcţii ca Bayard, New York, 1898, sau Gage, Chicago, 1899. Realizează de asemenea magazinul Carson, Pirie şi Scott la Chicago, 1899. Sullivan este principalul reprezentant al noii orientări în arhitectură, care a primit numele de Şcoala din Chicago. Preocupat în special de arhitectura comercială, el inaugurează seria „zgârie-norilor”, cu volume masive, supraînălţate prin repetarea structurilor geometrice, liniare, ale faţadelor. În acelaşi timp, pe structurile viguroase ale clădirii aplică numeroase motive ornamentale, creând o direcţie originală a stilului 1900 (vezi *Art Nouveau*). Sullivan a avut în epocă o mare influenţă asupra arhitecturii americane. Prin atelierul său au trecut numeroşi arhitecţi – între care Frank Lloyd Wright* – ce vor deveni personalităţi de primă mărime în arhitectura americană a secolului XX.

Bibliografie: Hugh Morrison, *Louis Sullivan: Prophet of Modern Architecture*, New York, 1952; J. Szarkowski, *The Idea of Louis Sullivan*, Minneapolis, 1956.

Šumanović, Sava (n. Vinkovci, 1896 – m. Sremska Mitrovica, 1942). Pictor sârb. Studiază la Şcoala Superioară de Arte şi Meserii din Zagreb (1918-1919), cu profesorii O. Iveković şi M.K. Crnčić. În 1920-1921 şi 1925-1926 lucrează la Paris în atelierul lui Lhote*. După 10 ani de şederi intermitente în Franţa se stabileşte în 1930 la Sid, unde îşi va avea atelierul până în 1942,

când este executat de trupele germane de ocupaţie. În perioada 1922-1929 participă la Salon des Independants, Salon d'Automne, Salon des Tuileries, Paris. Începutul stă sub semnul sintezei lui Cézanne* şi a cubismului*, aşa cum se manifestau aceste tendinţe în opera şi în atelierul lui Lhote. După revenirea în patrie, fluxul sensibilităţii sale sparge tiparele formei cubiste, pentru a lăsa în libertate o pastă bogată, încărcată de emoţii. Acum descoperă farmecul peisajului de câmpie, pe care îl pictează în cele mai deosebite ipostaze ale zilei şi anotimpurilor.

Bibliografie: Lazar Trifunović, *Sava Šumanović*, catalog, Jajce, 1965.

Supports/Surfaces (Suporturi/Suprafeţe). Grup artistic francez, activ în perioada 1969-1972, care repune în discuţie aspectele tradiţionale ale tabloului şi modalităţile de pictare. Cu acest nume, grupul deschide o primă expoziţie în 1970. O anumită tendinţă spre libertate (ecou al mişcărilor sociale, în special în mediile universitare din epocă) îi face pe membrii grupului – pictorii André-Pierre Arnal, Vincent Bioulès, Louis Cane, Marc Devade, Daniel Dezeuze, Noë Dolla, Toni Grand, Jean-Pierre Pincemin, Patrick Saytour, André Valensi, Claude Viallat – să nu mai respecte convenţiile picturii de şevalet. Ei aplică partea colorată prin alte mijloace decât cu pensula (prin tamponare, stropire etc.), aşezând şi pictând pânza în poziţii neconvenţionale. Varietatea de procedee tehnice – unele amintind de dripping* – este însoţită, în planul concepţiei picturale, de o clară opţiune pentru expresii informale*, pentru abstracţia lirică* ce se afirma puternic în epocă.

Bibliografie: J.-M. Poinsot, *Supports/Surfaces*, Paris, 1983; M.H. Grinfeder, *Les années Supports/Surfaces*, Paris, 1991.

Suprarealism. Mişcare artistică apărută în Europa după primul război mondial. Până în anul 1966 (şi dispariţia lui Breton, Giacometti* şi Brauner*), suprarealismul cunoaşte câteva decenii de maximă înflorire, după care, părăsind prim-planul artei universale, continuă să se manifeste, izolat, în opţiunile stilistice şi de comportament ale unor artişti. O definiţie a mişcării a formulat-o Breton încă din 1924, în primul *Manifest al suprarealismului*: „*Suprarealism*, substantiv masculin. Automatism psihic pur, prin intermediul căruia se propune exprimarea fie verbală, fie în scris sau în orice altă manieră, funcţionarea reală a gândirii. Dicteu al gândirii, în absenţa oricărui control exercitat de raţiune, în afara oricărei preocupări estetice sau morale. Suprarealismul se bazează pe încrederea în realitatea unor anumite forme de asociaţii trecute cu vederea până la el, în atotputernicia visului, în jocul dezinteresat al gândirii. El tinde să surpe definitiv toate celelalte mecanisme psihice şi să se substituie lor în rezolvarea principalelor probleme ale vieţii”. Cuprinzând la început sfera creaţiei literare, suprarealismul devine curând o mişcare la care aderă pictori, sculptori, graficieni, regizori, scenografi, compozitori etc. La un an de la apariţia manifestului citat are loc prima expoziţie de artă plastică suprarealistă (Galeriile Pierre, Paris) la care sunt prezenţi Arp*, De Chirico*, Ernst*, Klee*, Masson*, Miró*, Picasso*, Man Ray*, Pierre Roy. Regizorul Buñuel şi pictorul Dalí* realizează împreună filme suprarealiste (*Câinele andaluz*, 1929; *Vârsta de aur*, 1930), deschizând o întreagă serie de experienţe în domeniul imaginii

cinematografice. Frenezia artei suprarealiste face să apară, pe fondul tendinţelor de inovare, venite dintr-o „stare de avangardă” perpetuă, o serie de publicaţii care sporesc interesul pentru această mişcare: *La Révolution surréaliste* (1924-1929), *Le Surréalisme au service de la Révolution* (1930-1933), *Minotaure* (1933-1939) – Franţa; *Surrealismus* – Praga; *Konkretion* – Danemarca; *Schimbul suprarealist* – Japonia: *Gaceta de Arte* – Spania; *VW* – SUA; *Nadrealizam da nas i ovde* – Iugoslavia; *75 HP**, *Linie dreaptă*, *Punct*, *Integral*, *unu** – România. Mai multe expoziţii internaţionale („Eros”, Paris, 1959; „Depărtarea absolută”, Paris, 1965; „Principiul plăcerii”, Cehoslovacia, 1968; „Suprarealism?”, Stockholm, 1970; „Spiritul Suprarealismului”, Köln, 1972; „Suprarealismul, 1922-1942”, München şi Paris, 1972 etc.), ca şi deschiderea unor galerii de artă suprarealistă („À l’Étoile scellée”, Paris, 1952) asigură mişcării difuziune şi faimă în întreaga lume. Apariţia, în 1924, a primului *Manifest al suprarealismului* – considerat actul de naştere al suprarealismului – este marcată de o serie de precedenţe culturale, de resorturi neîntrerupt prezente în mecanismele gândirii. Suprarealismul proclamat de Breton se referă polemic la datele epocii, propunând – consecinţă directă a dezvoltării psihanalizei şi a impasului negaţiei dadaiste* – o artă a *suprarealităţii* („vis plus realitate”). Pe filonul direct al frământărilor din arta modernă, suprarealismul extinde interesul asupra universului interior, asupra depozitelor de experienţă pe care le pune în lumină visul. Eforturilor de cunoaştere ale futurismului* şi cubismului*, care vizau realitatea obiectului, suprarealismul le adaugă – dintr-o perspectivă mai apropiată de simbolism* şi expresionism* – viziunea interiorităţii subiective, detaşate de obiectul exterior.

Distincţia între regimul diurn şi nocturn al existenţei o regăsim formulată ca atare de Aristotel: „În timpul veghii, oamenii au o lume comună; dormind, fiecare are o lume proprie”. Pentru a releva aspectele existenţei ascunse în profunzimea subconştientului, artistul, în concepţia lui Breton, trebuie să urmeze spiritul imageriei visului („Visul este continuu şi poartă semne de organizare”) sau, în stare de veghe, să apeleze la „dicteul automat” – o transcriere mecanică, necenzurată de legi compoziţionale tradiţionale, a semnelor, simbolurilor şi reprezentărilor depozitate de-a lungul experienţei individuale şi colective. Sunt vizibile aici teoriile psihanalitice ale lui Freud şi Jung, pe care Breton le adoptă cu entuziasm: „Imaginaţia este, poate, pe cale să-şi recapete drepturile. Dacă adâncimile spiritului nostru închid forţe stranii în stare să le sporească pe cele de la suprafaţă sau să lupte victorios împotriva lor, avem tot interesul să le captăm mai întâi, pentru a le supune ulterior, dacă acest lucru ne pare necesar, controlului raţiunii noastre”. Suprarealismul îşi propune, ca atâtea alte curente din arta modernă, să ia în stăpânire realitatea; şi pentru că pleacă de la concluzia că aceasta este mai bogată decât ceea ce ne cade imediat sub simţuri, acreditează visul, viziunile copilului şi primitivului, capacităţile imaginative ale omului. Fantezia este pusă în serviciul acestui act cognitiv; lucrările pictorilor suprarealişti (Ernst, Magritte*, Tanguy*, Brauner*, Dominguez*, Delvaux*, Dalí etc.) ne prezintă imaginile unor „lumi posibile”. Artistul suprarealist trăieşte cu nedisimulată fervoare bucuria descoperirii unor aspecte care scapă de regulă observaţiei curente. În picturi, în desene, în sculpturi, în obiecte realizate prin montajul arbitrar se cultivă straniul, insolitul, neprevăzutul. Hazardul devine un principiu al compoziţiei

suprarealiste. Adeseori, mai mulţi artişti lucrează în comun un tablou, fiecare plecând, cu desenul, din punctul lăsat de precedentul (sunt cunoscute jocurile lor cu reprezentarea colectivă a „cadavrului fermecător” – o imagine în care părţi ale fiinţei reprezentate sunt desenate de un alt artist). Nevoia aceasta de hazard, considerat un drum spre revelarea adevăratului chip al realităţii, îi face pe artiştii suprarealişti să aplice tehnici ce presupun o notă de imprevizibil. Aceste tehnici sunt: *colajul** (o tehnică folosită încă de cubişti care constă în lipirea unor bucăţi de hârtie – tăieturi de ziare, de afişe de spectacol etc. – care introduc litere, fragmente de imagini, cifre); *frotajul* (impresiunile unor obiecte ce poartă adesea o semnificaţie – un chip, o efigie etc.; este împrumutat jocului copiilor ce obţin pe hârtii, prin apăsare, impresiunile unor monede); *eroziunea suprafeţelor*, *fumajul* (trecerea unei flăcări peste unele porţiuni ale tabloului); *rayograma* (hazard al fotografiei, folosit de Man Ray); *decalcomania* (aplicarea unei hârtii peste o altă hârtie pe care se află o cantitate de culoare încă nefixată şi care se extinde, neprevăzut, într-o aproximativă simetrie pe ambele suprafeţe); *ready-made** (obiecte gata făcute) – o tehnică aplicată de Marcel Duchamp* în 1914, constând în expunerea unor lucruri oarecare, detaşate de funcţiile lor, sau a unor montaje de obiecte ce devin ansambluri iraţionale, organisme ambigue compuse din elemente industriale, roci, fragmente de opere de artă etc. În imaginaţia suprarealismului recunoaştem recurenţa unor motive din recuzita fantastică a mitologiilor orientale şi oceanice, din bestiarele Evului Mediu, din repertoriile manierismului european (teme şi motive ca: lumi imaginare, oraşe incendiate, urechea ce trece prin zid, statui cu părţi vii etc.), trimiteri directe la opera unor artişti ca

Hieronymus Bosch, Pieter Bruegel, Arcimboldo, Monsù Desiderio, Grünewald (*Altarul din Isenheim*), Goya (seria „Capriciilor” atât de evocatoare ale fantasticului de natură iberică) sau, mai aproape în timp, la operele simboliştilor Gustave Moreau, Odilon Redon* ş.a. În perioada care a precedat *Manifestul* lui Breton se produsese actul negator al mişcării Dada* (inaugurată la Zürich în 1916), la care aderaseră unii artişti ce vor deveni apoi suprarealişti* (Picabia*, Arp, Schwitters*, Ernst ş.a.), apăruseră peisajele metafizice* ale lui De Chirico, o serie de artişti lucrau deja în modalităţile suprarealismului (Ernst – *Întâlnire între prieteni*, 1922 etc.). Breton scrie că suprarealismul declară *nonconformismul absolut*, dar trebuie să observăm că acest nonconformism, în ciuda violenţei protestului şi a dorinţei de noutate (ton comun aproape tuturor manifestelor care au animat prima jumătate a secolului XX), propune opere şi este, în felul său, constructiv, invită la discuţie, la meditaţie. Înseamnă, evident, prima mare reacţie împotriva negaţiei dadaiste care respingea programat orice valoare, orice concept, orice sens al patrimoniului cultural. Fireşte, mişcarea Dada era rodul negării conştiente a unei lumi dominate de absurdul războiului, ea reprezenta, în prima fază, o atitudine socială, negăsind însă nici o soluţie constructivă. Paradoxal, soluţia, în epocă, era găsită de o orientare ce apela la lumea visului, la orizontul lumii infantile, la hazard şi improvizaţie – refăcând, printr-un lung, complex, contradictoriu şi adeseori provocator drum, descoperirea realului. O realitate care, îmbogăţită sau nu prin revelaţiile visului, prin acuzata stare imaginativă, este oricum componentă a *suprarealităţii* reprezentate de artiştii din cadrul acestei mişcări. În peisajul final al articolului „Tainele artei

magice suprarealiste”, Breton scrie, printre altele: „Vara asta trandafirii sunt albaştri; pădurea e de sticlă”. Spiritul poetic îşi revendică dreptul; el operează cu necesara forţă metaforică, dincolo de care imensul teritoriu al realităţii se deschide, promiţător, visării şi experienţei. (Vezi fasciculul II, planşa 21)

Bibliografie: André Breton, *Manifeste du Surréalisme*, Paris, 1924; André Breton, *Second manifeste du Surréalisme*, Paris, 1930; André Breton, *Le Surréalisme et la peinture*, Paris, 1965; Patrick Waldberg, *Le Surréalisme*, Geneva, 1962; José Pierre, *Dictionnaire de poche du Surréalisme*, Paris, 1973; Gaëtan Picon, *Journal du Surréalisme*, Geneva, 1976; *La planète éclatée*, Musée de Marseille, 1986.

Suprematism. Nume sub care Malevici* îşi prezintă propria pictură, în care renunţă la reprezentarea obiectelor pentru a înregistra sensibilitatea degajată de orice aluzie la lumea vizibilă. „Prin suprematism”, scrie pictorul, „înţeleg supremaţia sensibilităţii pure în artele figurative”. În anii imediat anteriori primului război mondial, când în Rusia apar o serie de mişcări de avangardă – Larionov* lansează raionismul*, Tatlin* iniţiază constructivismul*, iar Rodcenko* propune nonobiectivismul şi productivismul* –, Malevici începe să picteze primele pânze suprematiste. În mărturisirile sale, cea dintâi experienţă în această direcţie datează din 1913, dar prima lucrare expusă, ce trezeşte un deosebit ecou, este tabloul *Pătrat negru pe fond alb*, 1914-1915. În 1915 publică manifestul *De la cubism la suprematism*, la redactarea căruia a contribuit şi poetul Maiakovski. Malevici îşi dezvoltă ideile, cinci ani mai târziu, în studiul *Suprematismul ca model al nonreprezentării*, text ce va fi

cuprins în volumul *Lumea nonreprezentării*, apărut în ediţia Bauhaus*. Încă de la începutul activităţii sale – în seriile „Negru pe alb” sau „Alb pe alb” – pictorul elimină din imagine trimiterile la concret. Alb sau negru, fondul tabloului devine un spaţiu deschis, infinit, în care o formă geometrică – pătrat, cerc, triunghi etc. – creează un reper, un însemn al sensibilităţii artistului. Asemenea copiilor care, în faţa unui perete monocrom, îşi lipesc palmele, lăsând amprente – în fond, repere ce stabilesc un prim principiu ordonator în acel spaţiu infinit, ce se va împărţi de aici încolo în distanţa de la privitor până la amprenta-semn, şi de la acest punct mai departe –, artistul aşază, în cadrul golit de prezenţe sau de aluzii la lumea concretă, mărturiile sensibilităţii sale, transcrise în limbajul abstract* al geometriei. Căutând rosturile profunde ale psihologiei actului de creaţie, el scrie: „Pătratul suprematiştilor şi formele ce au derivat din el pot fi comparate cu «semnele» omului primitiv, care, în întregul lor, nu voiau să ilustreze, ci să reprezinte chiar sensibilitatea ritmului”. Programul picturii suprematiste pleacă de la observaţia că ceea ce contează în patrimoniul epocilor trecute nu sunt valorile practice sau de reprezentare, ci valorile spiritualităţii şi sensibilităţii depozitate în diferitele creaţii. „Dacă ne oprim”, spune Malevici, „să privim o coloană artistică, a cărei construcţie, în sensul utilităţii edilitare, este acum lipsită de înţeles, putem descoperi în ea forma unei sensibilităţi pure. N-o mai considerăm o necesitate edilitară, ci o operă de artă”. Prin Lisiţki*, în 1922 ideile suprematismului şi constructivismului ajung în Germania. Purismul promovat de artiştii ruşi întâlneşte preocupările pentru plasticitatea pură ale olandezilor Mondrian*, Van Doesburg* şi alţii, grupaţi în jurul revistei *De Stijl*. Acest purism

va întâlni de asemenea căutările Şcolii Bauhaus, constituind o premisă de la care se va revendica, de acum, orice tendinţă spre funcţionalism (vezi *International Style*), spre asceza formală, spre puritatea şi proprietatea limbajului plastic. (Vezi fasciculul II, planşa 3)

Bibliografie: Kazimir Malevici, *Die Gegenstandlose Welt*, Bauhaus, 1927; A.B. Nakov, *L'Avant-garde Russe*, Paris, 1984; J.E. Bowlt (ed.), *Russian Art of the Avant Garde: Theory and Criticism 1902-1934*, Londra, 1988.

Surikov, Vasili Ivanovici (n. Krasnoiarsk, 1848 – m. Moscova, 1916). Pictor rus. După o copilărie petrecută în Siberia, în 1869 pleacă la Sankt-Petersburg pentru a urma Academia de Arte Frumoase, care mai târziu îi va purta numele. După absolvirea studiilor (cu lucrarea *Apostolul Pavel explicând dogmele creştinismului în faţa împăratului Agrippa*, 1875) se mută la Moscova, unde pictează una dintre capodoperele sale – *Dimineaţa execuţiei streliţilor*, 1881. În anul 1883 face o călătorie de studii la Berlin, Dresda, Paris şi Roma. Cea mai importantă parte a creaţiei sale este dedicată evocării vechii istorii a Rusiei. De la desenele de început, în care apare chipul şi epoca lui Petru cel Mare, pictorul trece la compoziţii ample, cum sunt: *Boieroaica Morozova*, 1887; *Cucerirea Siberiei de către Ermak*, 1895; *Trecerea Alpilor de către Suvorov*, 1899; *Stepan Razin*, 1903-1907. În opera lui se remarcă totodată numeroase portrete şi peisaje, inspirate îndeosebi de locurile natale, unde a revenit în anii maturităţii.

Bibliografie: M.V. Alpatov, *V.I. Surikov*, Moscova, 1955.

Sutherland, Graham (n. Londra, 1903 – m. Londra, 1980). Pictor englez. Studiază la Goldsmith's School of Art, Londra (1921-1926). Lucrează după natură în diverse locuri din Kent, Sussex, Wales etc. De la studii foarte conştiincioase în natură, în care exactitatea detaliilor şi esenţa compoziţiei se păstrează pe linia tradiţiei, începe să fie tot mai atent la apariţiile surprinzătoare din peisaj, la prezenţele insolite, neliniştitoare: copaci contorsionaţi monstruos, pietre cu forme ciudate, ierburi crescute sălbatic pe margini de prăpăstii, ciulini etc. Pe baza observării realităţii, îşi construieşte un sistem de motive care instaurează o atmosferă dramatică, plină de tensiune, într-o viziune expresionistă* ce foloseşte uneori montajul suprarealist*. Acest lucru se vede foarte bine în tablourile create între 1935 şi 1945, în aşa-numita perioadă a „peisajului englez" din creaţia sa. Un capitol aparte îl reprezintă lucrările realizate în timpul războiului. Deşi activitatea sa de „pictor de război" (war artist), între anii 1940 şi 1945, îi lasă puţin timp pentru pictură, el creează o serie de lucrări (pentru altele va folosi, mai târziu, experienţa acumulată acum) care duc la paroxism dramatismul imaginii, dramatism amplificat de forţele absurde şi dizolvante ale războiului (*Stejarul distrus*, ca şi seria „Devastarea", în care oraşul apare desfigurat de bombardamente etc.). După război lucrează un timp în Franţa, mai ales în sud, unde, descoperind vegetaţiile aspre ale regiunii – cactuşi, spini etc. –, îşi dezvoltă vechile nelinişti (*Copaci cu spini*, 1946; *Cap cu spini*, 1946; *Cactuşi*, 1947; *Cruce cu spini*, 1954 etc.). E prezent în Pavilionul britanic la Bienala de la Veneţia, 1952. Realizează ampla tapiserie *Crucificarea* la biserica St. Matthew din Northampton (1946), pentru noua catedrală din Coventry (1955-1961). Spre bătrâneţe reia studiul figurii umane,

care suportă în permanenţă acţiunea corozivă, deconstructivă, a ambianţei sociale a vremii. Formele umane, idealurile antropocentriste au de înfruntat aceste tensiuni destructurante, traduse prin pensulaţii, prin suprafeţe cromatice agitate. În acest spirit, realizează o serie de portrete, în buna tradiţie a portretisticii engleze, desigur, cu mijloacele temperamentului şi înzestrării sale (*Somerset Maugham*, 1949; *Lord Beaverbrook*, 1951; *Sir Winston Churchill*, 1954; *Hon.E. Sackville-West*, 1959).

Bibliografie: Douglas Cooper, *The Work of Graham Sutherland*, Londra, 1961; J. Hayes, *The Art of Graham Sutherland*, Oxford, New York, 1980; G. Cooke, *Graham Sutherland: Early Etchings*, Brookfield, 1993.

Svanberg, Max Walter (n. Malmö, 1912 – m. Limhamn, 1994). Pictor suedez. Studiază pictura la Institutul Politehnic din Malmö şi la Şcoala de Pictură Otte Sköld din Stockholm (1933-1934). Fondator, împreună cu Adja Yunkers, Carl-Otto Hultén, Carl O. Svensson, al grupului suprarealist* Minotaur (1943). În 1946, în jurul său se formează Imaginistguppen* – grupul imaginiştilor (Carl-Otto Hultén, Anders Österlin, Gösta Kriland), artişti care îşi propun nu atât să inventeze, ci să fixeze în tablouri spectacolul puterii imaginative. În 1953, „imaginiştii” suedezi aderă, previzibil, la suprarealism, în programul căruia îşi văd enunţate multe dintre ideile lor. Participă la expoziţiile: „Minotaur Group”, Malmö, 1943; „Arta independentă”, Tokyo, 1951; Bienala de litografie de la Cincinnati, 1952; „Imaginistes”, Paris, 1953; „Collage au Réalites Fantastiques”, Stockholm, 1958; „Surrealist International”, New York, 1960; „Federation of Nordic Fine Art”, Helsinki, 1963; Bienala de acuarelă de la São

Paulo, 1965; „L'Écart absolu”, Paris, 1965. Distincţii: Premiul Guggenheim, New York, 1969; Premiul Bienalei de la São Paulo, 1965; Medalia Prince Eugen, Stockholm, 1965; Marele Premiu al Suediei, 1966. Prezentate la Paris în 1955, operele sale se bucură de o entuziastă primire din partea lui André Breton, care aşază opera pictorului suedez printre cele mai de seamă revelaţii ale vieţii sale. Cu o fantezie neîngrădită, pictorul ridică la proporţii monumentale lucruri dintre cele mai obişnuite. Astfel de motive – figuri umane, păsări, animale, elemente de peisaj – încep să-şi arate unele valori simbolice, nebănuite în condiţiile experienţei cotidiene. Coloritul din pânzele sale este foarte viu, strălucitor, cu contraste care accentuează valoarea unor detalii.

Bibliografie: José Pierre, Ragnar von Holten, André Breton, *Max Walter Svanberg*, Paris, 1961.

Sýkora, Zdeněk (n. Louny, 1920 – m. Louny, 2011). Pictor ceh. Urmează Facultatea de Mine, până la suspendarea cursurilor în 1939. După război studiază artele plastice la Universitatea Charles, unde devine profesor. Participă la expoziţiile: Documenta din Kassel, 1968; Biennale of Prints, Tokyo, 1968; Biennale für Konstruktive Kunst, Nürnberg, 1969; „Arteonica”, São Paulo, 1971; „Programm, Zufall, System”, Mönchengladbach, 1973; „Cycle Media”, Neuchâtel, 1981; „Mathematik in der Kunst der letzten 30 Jahre”, Ludwigshafen, 1987; „Konkrete und kinetische Kunst”, Moers, 1989; „Tradition und Avantgarde in Prag”, Osnabrück, Bonn, 1991; „Zufall als Prinzip: Spielwelt Methode und System in der Kunst des 20. Jahrhunderts”, Ludwigshafen, 1992. La început pictează peisaje ce amintesc viziunea postimpresionistă, cu anumite exaltări tonale aduse de interesul manifestat pentru fovism*, în primul

rând pentru Matisse*. De la începutul anilor 1960, recuperând moştenirea abstractă* a lui Kupka*, se interesează de geometrie, de promisiunile computerului în elaborarea operei de artă, colaborând cu matematicianul Jaroslav Blažek. În procesul transcrierii limbajului pictural în limbajul computerului (vezi *Computer art*) se produce o diminuare a încărcăturii subiective a artistului, tot mai decis solicitat să caute modalităţi raţionale, verificabile matematic. Pe acest fond intervine surpriza permanentă a propunerilor computerului, amestec de joc, ficţiune şi anticipare. Imaginea ce se naşte la computer este un proces în care acţiunea iniţială a artistului se confruntă cu proteicul izvor al hazardului pe care îl aduce maşina.

Bibliografie: U. Schumacher, *Zdeněk Sýkora*, catalog, Josef Albers Museum, Bottrop, 1986; H.-P. Riese, *Zu den „Linienbildern" von Zdeněk Sýkora*, catalog, Städtisches Museum Abteiberg, Mönchengladbach, 1992.

Szańkowski, Maciej (n. Wola, Libertowska, 1938). Sculptor polonez. Studiază la Academia de Arte Frumoase din Varşovia (1957-1963) cu Jarnuszkiewicz*. Distins cu Premiul Ministerului Culturii şi Artelor, 1965. Lucrează medalii, reliefuri, sculpturi în trei dimensiuni. Dovedeşte înclinaţii pentru monumentalitatea asigurată de volume masive, ce par să transcrie forme arhitectonice imaginare. Pe suprafaţa acestor volume dezvoltă uneori o serie de elemente geometrice, reminiscenţe ale unei structuri cristaline, absorbite în monolitul ansamblului. „Lucrând", afirmă artistul, „încerc să surprind şi să fixez acel ceva insesizabil, care scapă de obicei, este dificil de definit în cuvinte, dar care poate fi materializat în spaţiu". A realizat

diferite forme spaţiale la: Bienala de la Elblag, 1967; Bienala de sculptură în metal de la Varşovia, 1968; Lindabrunn, Austria, 1970; Simpozionul Urbanum, Nürnberg, 1971.

Szenes, Árpád (n. Budapesta, 1897 – m. Paris, 1985). Pictor maghiar. Înscris în 1916 la Academia Liberă din Budapesta, studiază cu Rippl-Rónai. Debutează cu picturi abstracte* în 1922, la Muzeul Ernst din Budapesta. După un voiaj prin Germania, Italia şi Franţa, frecventează Academia La Grande Chaumière (1928) din Paris, unde este coleg cu Vieira da Silva*, viitoarea sa soţie, cu care va lucra şi în cadrul coloniei artistice de la Baia Mare. Din 1931 lucrează gravură la Atelier 17, venind în contact cu artişti suprarealişti ca Miró* şi Ernst*. Aderă la grupul Amis du Monde, unde se împrieteneşte cu sculptorul Hajdu*. În 1939, împreună cu Vieira da Silva, se mută în Portugalia, apoi în Brazilia (1940-1947). Atras de la început de modalităţile abstracte şi suprarealiste*, artistul filtrează elementele realităţii (atelierul, scene cu tauri, portretele soţiei), reţinând esenţialul, exprimat în forme geometrice. În seriile realizate după revenirea din exil („Banchetul”, „Conversaţia”, „Compoziţie-Atelierul”, „Pictorul şi modelul său”), procesul de abstractizare se adânceşte uneori până la obţinerea unor caligrame abstracte, dar care lasă loc alteori reapariţiei unor motive figurative, cu încărcătură poetică.

Bibliografie: J. François, *Árpád Szenes*, Paris, 1975; Anne Philipe, Guy Weelen, *Árpád Szenes*, Paris, 1991.



1. Vasile Cercel, *Instalaţie*, 1993



2. Neculai Păduraru, *Muza de foc*, ciclul „Muze”, 1993



3. Marin Gherasim, *Diptic*, 1994



4. Andrei Negură, *Cetăţi*, tapiserie, 1995



5. Marilena Preda Sânc, *Imagine a corpului*, video, 1995



6. Mihai Sârbulescu, *Clopot*, 1995



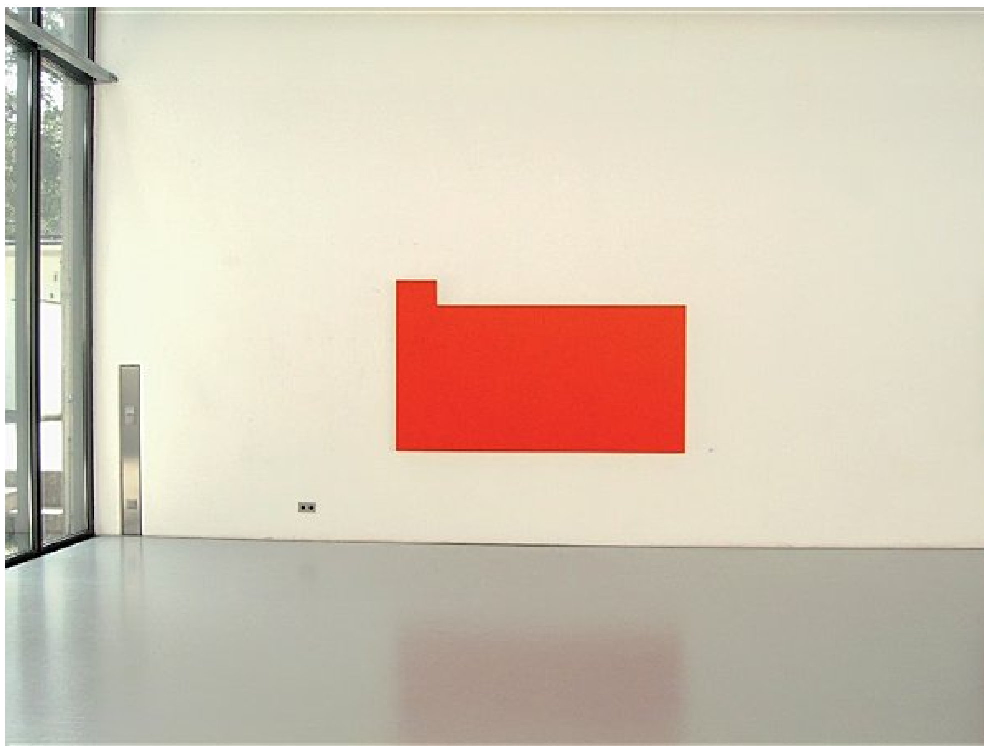
7. Liviu Suhar, *Duhovnicească*, 1996



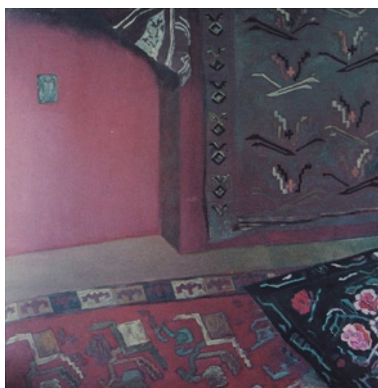
8. Teodor Graur, detaliu din instalaţia *„Muzeul meu" cu autoportret*, 1997



9. Paula Ribariu, *Arheu*, 1998



10. Diet Sayler, *Lucretia*, acril pe lemn, dimensiuni: 140 × 238 × 8,5 cm, Academia de Artă, Nürnberg, 1998



11. Simona Runcan, *Interior*, cca 1998



12. Suzana Fântânariu, *Ambalaje pentru suflet*, 1998



13. Marian Zidaru, *Adam şi Eva – Adam cel Mare*, 1998



14. Gheorghe Zărnescu, *Două focuri*, 1998



15. Olimpiu Bandalac, *Lycantropus*, performance, 11 august 1999



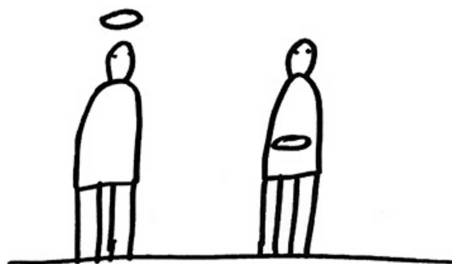
16. Vasile Chinschi, *Teodora*, 1999



17. Darie Dup, *Personaje*, 1999



18. Aurel Vlad, *Cortegiul Sacrificaţilor*, Memorialul Sighet, 1999



19. Dan Perjovschi, *Desen*, 1999-2000



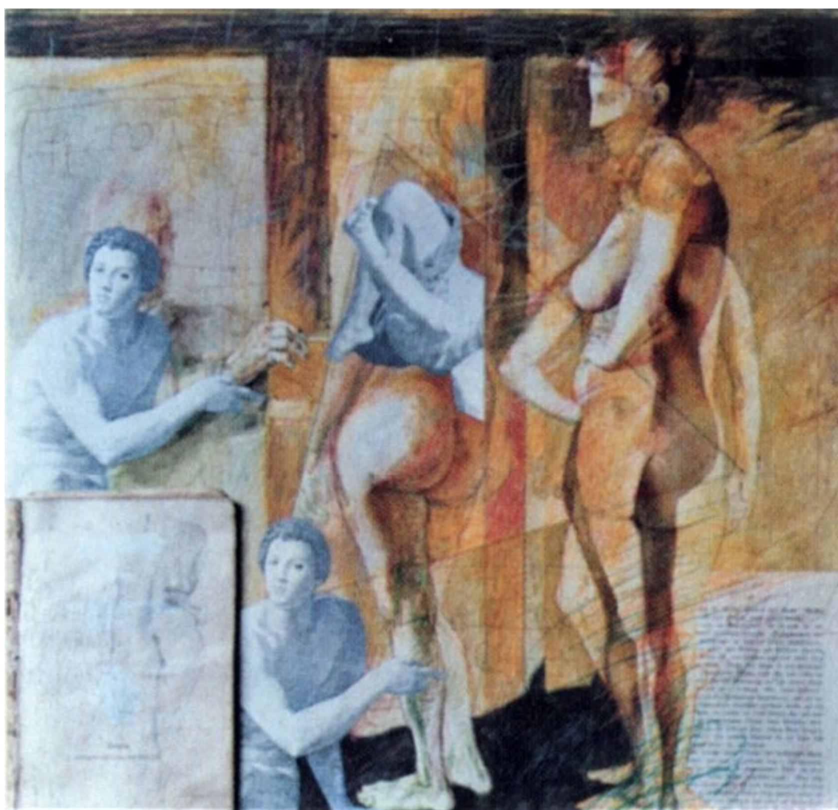
20. Teodora Moisescu-Stendl, *Zigurat*, 2000



21. Iosif Kiraly, *Indirect*, 2000



22. Doru Covrig, *Silpeople*, br.E.A., 2000



23. Ion Stendl, *Pictorul şi modelul,* 2000



24. Lia Perjovschi, *Arhiva de artă contemporană*, 2001



25. Ioana Bătrânu, *Banchet*, ulei pe placaj, dimensiuni: 110 × 110 cm, 2003. Foto: © Bogdan Bordeianu



26. Dan Covătaru, *Cotigari*, Dorohoi, 2005



27. Ion Marchiş, *Pecetar*, 2005



28. Onisim Colta, *Proiect*, lemn, 2007



29. Ioan Sbârciu, *Pădurea de cenuşă*, 2007



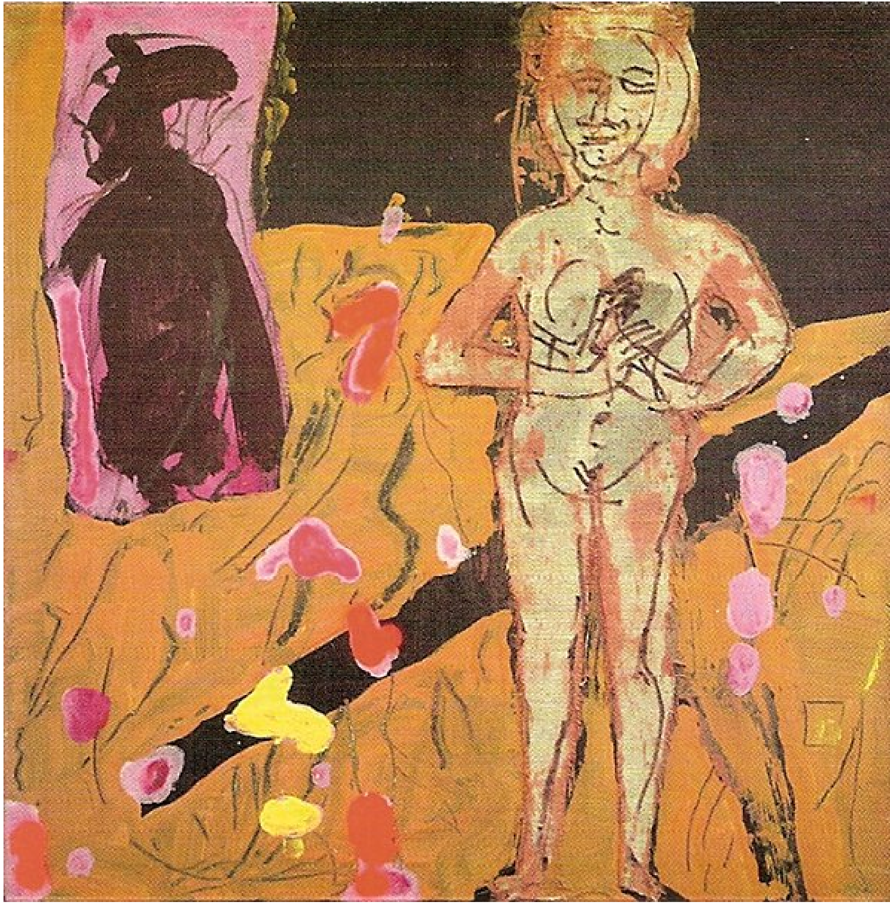
30. Gabriela Drinceanu, *Oameni, Stări I*, lemn, 2009



31. Milos Sobaïc, *A bras ouverts* (*Cu braţele deschise*), tehnică mixtă pe pânză, dimensiuni: 162 × 130 cm, 2009



32. Zamfira Bîrzu, *Nud*, 2010



33. Mihai Chiuaru, *Capriciu*, acril pe pânză, 2010



34. Ion Iancuţ, *Inorogul de seară*, bronz, 2010



35. Grigore Popescu-Muscel, *Peisaj*, 2010



36. Maxim Dumitraş, *Sculptură*, Simpozionul din Mersin, Turcia, 2011



37. Constantin Flondor, *Grădina lui Ovidiu*, 2011



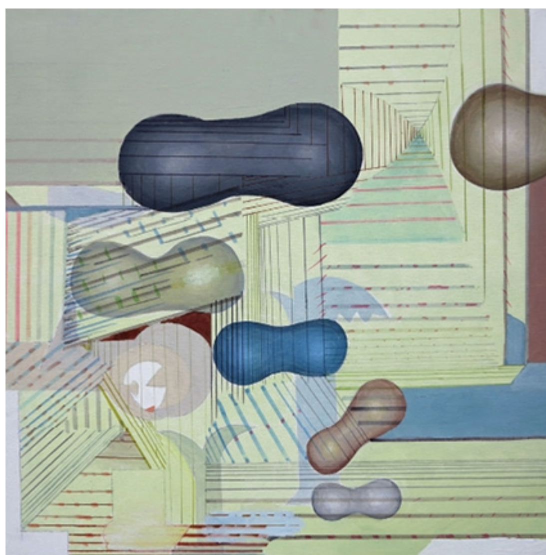
38. Mircea Roman,
Doamna, 2011



39. Gheorghe Dican,
Compoziţie 12, 2012



40. Miruna Haşegan, *Fragmente de trecut*, colaj textil, 2013



41. Florin Ciubotaru, *Coconi*, 2014



42. Sorin Ilfoveanu, desen pe hârtie patinată din ciclul „Levant după Levant”, dimensiuni: 53 × 35 cm, 2014



43. Petru Lucaci, *Stripes* (*Dungi*), ulei pe pânză, 2014



44. Liviu Nedelcu, *Les fleurs du mal* (*Florile răului*), 2014



45. Corneliu Vasilescu, *Compoziţie*, ulei pe pânză, dimensiuni: 180 × 300 cm, 2014

Ş

75 HP. Revistă de avangardă dadaistă* şi constructivistă*, apărută la Bucureşti în 1924. Revista, al cărei număr unic a apărut în octombrie, era condusă de poeţii Ilarie Voronca (director) şi Stephan Roll (redactor), bucurându-se de îngrijirea artistică a lui Victor Brauner* şi de participarea lui Ion Vinea, Brunea-Fox, Claude Sernet. Într-un moment când se căutau noi forme de artă, acuzându-se incapacitatea mijloacelor de comunicare tradiţionale, se lansează un program – *Aviograme* – în care se propune o lectură, o expresie sintetică a picturii şi poeziei. Afirmând tranşant că „lumea trebuie să fie reinventată”, se găseşte o soluţie salvatoare în „picto-poezie”, care „triumfă peste tot, înregistrând totul, realizând imposibilul”. Extensia modalităţilor lirice, care cuprinde şi alte genuri – de exemplu, pictura –, ar anula impresia de epuizare, de tocire a limbajelor, oferind posibilitatea unui nou început, a deşteptării simţurilor. În pur limbaj dadaist, Ilarie Voronca poate declara că „era desăvârşirii s-a consumat”, invitându-l pe cititor la o radicală revizuire a prezentului.

Bibliografie: Marin Mincu, *Avangarda literară românească*, Constanţa, 2006.

Şerban, Dumitru (n. Gura Ialomiţei, 1948). Sculptor român. A absolvit în 1977 Institutul de Arte Plastice „N. Grigorescu” din Bucureşti, unde a studiat cu Vladimir Predescu. Participă la expoziţiile: „Copacul”, Timişoara, 1983; „Estetica urbană”, Arad, 1980, 1986; Bienala de sculptură mică, Ravenna, 1987; Anuala de sculptură şi pictură, Sala Dalles, Bucureşti, 1988; „Arta plastică”, Zrenjanin, Iugoslavia, 1989; Expoziţie de grup, Regensburg, 1992; Salonul internaţional de sculptură mică, Arad, 1998-2000. A lucrat în simpozioanele de sculptură de la: Călăraşi, 1975; Căsoaia, 1979-1986; Malul Mureşului, 1980-1981; Costineşti, 1982; Macea, 1983; Ineu, 1983; Békéscsaba, Ungaria, 1984; Villány, 1985; Beratzhausen, 1992; Rachana, Liban, 1996; Dej, 1996; Sângeorz-Băi, 1997; Bacău, 1997; Aswan, Egipt, 2000; Le Pradet, Franţa, 2000. Distincţii: Medalia de aur, Ravenna, 1987; Premiul Special al Uniunii Artiştilor Plastici din România, 1998; Diploma de Onoare şi trofeul oferit de guvernatorul din Aswan, 2000; Premiul I, Le Pradet, 2000. Volumele sunt masive, tăiate de o energie care conservă plinătatea materiei. Rezultă o disciplină geometrică, ce se păstrează şi în cazul golurilor. Când apar, micile zone de evoluţie imprevizibilă se subordonează înscrierii fiecărui element unei ordini de ansamblu. Elementele formale subliniază instalarea sensului transcendent în formele sculpturale, în memoria intangibilă a geniului popular pe care sculptura sa îl evocă. Faptul că discursul volumetric integrează acum o sarcină ideatică – ce poate avea un izvor mitologic sau poate fi o trimitere la universul actualităţii, căreia însă i se refuză jocul incidental pentru a-şi arăta ceea ce este durabil – este în avantajul structurii obiectuale, o condiţie esenţială a limbajului sculptural.

Bibliografie: Dumitru Şerban, *Sculptura de simpozion, fenomen al artei contemporane*, Timişoara, 2005; Dumitru Şerban, *Sculptura monumentală*, Timişoara, 2010.

Şevcenko, Aleksandr Vasilievici (n. Harkov, 1883 – m. Moscova, 1948). Pictor rus. A studiat în atelierele lui P. Carrière, J.-P. Laurens şi B. Dinet la Paris (1905-1906), la Institutul de Artă Industrială Stroganov (1899-1907), la Şcoala de Pictură, Sculptură şi Arhitectură din Moscova (1907-1909) şi în atelierul lui K. Korovin. A fost membru al asociaţiilor Lumea artei (vezi *Mir iskusstva*), Asociaţia Artiştilor din Moscova (1921-1922) etc. Profesor la Institutul de Artă şi Tehnică (1918-1929), Institutul de Textile, Institutul Stroganov (1940-1948). A publicat cărţile *Principiile cubismului şi ale altor tendinţe moderne în pictura tuturor timpurilor şi popoarelor* (1913) şi *Neoprimitivism – Teorie – Posibilităţi* (1923). Teoriile sale asupra neoprimitivismului sunt dezvoltate într-o pictură încrezătoare în reprezentarea figurativă. Personajele, lucrurile sunt desenate simplu, în atitudini fireşti, cu intenţia de a dovedi că, dincolo de aparenţe şi de convenţiile culturale, în lumea imediat vizibilă se află o inepuizabilă resursă de farmec. Misterul din pânzele sale nu este rezultatul unei construcţii fantastice, al unor motive ce provoacă impresia de insolit, ci, în mod programat polemic, al naturaleţii reprezentării, pe care ne face s-o descoperim.

Şirato, Francisc (n. Craiova, 1877 – m. Bucureşti, 1953). Pictor şi grafician român. Debutează, ca elev, în oraşul natal cu afişe şi ilustraţii de gazetă, preocupare ce îl determină să plece să se specializeze la Düsseldorf într-un atelier de litografie (1898). Urmează Şcoala de Arte Frumoase din Bucureşti (1900-1905),

colaborând în acelaşi timp la revistele *Paravanul*, *Furnica*, *Cronica*, cu desene în care se dovedeşte un sever critic al realităţii vremii. Din 1908 participă la manifestările asociaţiilor Tinerimea artistică[*], Arta Română[*], la expoziţiile Grupului Celor Patru[*] (format în 1925 împreună cu Tonitza[*], Dimitrescu şi Oscar Han). În 1917 devine custode la Muzeul Naţional de Artă Populară, iar mai târziu, în 1933, este invitat profesor la Academia de Arte Frumoase din Bucureşti. Distincţii: Medalia de aur la Expoziţia de artă românească de la Bruxelles, 1935; Medalia de aur la Expoziţia internaţională de la Paris, 1937; Medalia de bronz la Expoziţia internaţională de la New York, 1939; Premiul de Stat (împreună cu Dărăscu[*]), 1946. Pictura lui se distinge prin lirismul pur, prezent în gama culorilor calde, în modul spontan de transcriere a impresiilor. Interesat să înregistreze realitatea prin puternicul său filtru afectiv, artistul urmăreşte aspectele lucrurilor şi fiinţelor sub incidenţele luminii. Lirismul, bucuria nedisimulată a descoperirii lumii şi culorii, a principiilor vitale ale naturii se confundă cu o exigenţă pe care temeinica sa cultură filosofică şi plastică o încorporează organic în operă. A scris numeroase articole şi cronici de artă (în revista *Sburătorul* a lui Eugen Lovinescu, în *Cugetul românesc* etc.), a elaborat (1938) o monografie consacrată lui N. Grigorescu[*].

Bibliografie: Francisc Şirato, *Încercări critice*, cu un cuvânt înainte de Petru Comarnescu, Bucureşti, 1967; Mihai Ispir, *Francisc Şirato*, Bucureşti, 1979.

T

Taeuber-Arp, Sophie (n. Davos, 1889 – m. Zürich, 1943). Artist decorator elveţian. Studiază la Şcoala de Arte Aplicate din Saint-Gall (1908-1910), la Atelierul de artă experimentală von Debschitz din München (1911-1913), la Şcoala de Arte Decorative din Hamburg (1912) şi la Şcoala de Dans Laban din Zürich (1916). Face parte din mişcarea elveţiană pentru estetică industrială – Schweizerischer Werkbund (1915-1932). În 1915 face cunoştinţă cu Arp* şi cu ceilalţi promotori ai dadaismului* din Zürich – Hugo Ball, Picabia*, Tristan Tzara, Hans Richter* ş.a. Profesoară la Şcoala de Arte Aplicate din Zürich (1916-1928). Aflată la Meudon, în Franţa (din 1928), aderă la grupările Cercle et Carré* şi Abstraction-Création* (1930-1936) şi editează revista *Plastique* din Paris (1937-1939). Se alătură de asemenea grupului Allianz din Zürich (1937). Participă la expoziţiile: „Problemele timpului în pictură şi sculptură”, Zürich, 1936; „Arta concretă”, Basel, 1944; „Lumea nonobiectivă 1914-1924”, Londra, 1970. Este profesoara care va marca o întreagă generaţie de creatori de tapiserie (generaţia marelui reviriment al genului), printre elevii ei numărându-se, concludent, Elsi Giauque*. Atrasă de mişcarea Dada şi de promotorii abstracţionismului*, participă la o serie de acţiuni artistice, unele împreună cu Arp, soţul său; aşa e, de pildă, decorarea

cafenelei L'Aubette din Strasbourg, tipică pentru modul total de a gândi ambianţa al artiştilor abstracţionişti ai anilor 1930. Arta sa complexă se realizează în diverse genuri şi tehnici: pictură, sculptură, tapiserie. Atrasă de muzică şi balet, face parte dintre artiştii care au căutat permanent rearticularea unui complex artistic unitar, în climatul cultural al Europei interbelice. (Vezi fasciculul II, planşa 12)

Bibliografie: Margit Staber, *Sophie Taeuber-Arp*, Lausanne, 1970; *Sophie Taeuber-Arp*, catalog, Kunstmuseum, Berna, 1988; *Sophie Taeuber-Arp*, catalog, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1990.

Tal Coat (*Pierre Louis Jacob*) (n. Clohars-Carnoët, 1905 – m. Saint-Pierre-de-Bailleul, 1985). Pictor francez. Lucrează ca pictor decorator la fabrica de faianţă din Quimper. În 1924 se stabileşte la Paris. Un an mai târziu adoptă numele de Tal Coat, sub care începe curând să participe la expoziţii. În 1935 devine membru al grupului Forces nouvelles, care militează pentru recuperarea valorilor naturii în creaţia plastică. După câteva portrete (*Gertrude Stein*, 1935) şi seria de „Masacre" (1936-1937), inspirate de războiul din Spania, lucrează mult în mijlocul naturii (la Ermenonville, Aix-en-Provence, Dordogne, Saint-Pierre-de-Bailleul), atras de farmecul simplu al lucrurilor. Contemplarea naturii îi trezeşte interesul pentru arta orientală, pentru reducerea realităţii la esenţă, la un sistem de semne prin care să se restituie pictorului cu toate înţelesurile ei. Tal Coat – „cel mai oriental dintre pictorii occidentali", cum îl numeşte Jean-Jacques Lévêque – îşi propune, în cursul unei şederi la Dordogne, în 1956, să refacă aspectul naturii pure şi pline de miracole, aşa cum va fi fost văzută de omul începuturilor

civilizaţiei. Pe mari pânze, aşterne pete, semne, caligrafii ce sugerează un spaţiu profund, destinat să trezească amintiri şi, prin contemplare, să releveze frumuseţile naturii – acest „paradis pierdut” de care omul lumii de astăzi se îndepărtează tot mai mult.

Bibliografie: *Tal Coat*, catalog, Grand Palais, Paris, 1976; *Tal Coat*, catalog, Musée Matisse, Le Cateau-Cambrésis, 1991.

Tamayo, Rufino (n. Oaxaca de Juárez, 1899 – m. Ciudad de México, 1991). Pictor mexican. Începând din 1917 urmează câţiva ani Academia de Arte Frumoase din San Carlos, după care, în 1921, devine şeful secţiei de desen la Muzeul Naţional de Antropologie. Debutează cu o expoziţie personală în 1926. În 1929 devine profesor la Academia de Arte Frumoase din Ciudad de México. Din 1938 predă la Şcoala Dalton din New York. În 1950 face o călătorie în Europa. Expune la: Bienala de la Veneţia, 1950; Bienala de la São Paulo, 1953. Este distins cu Premiul I, Bienala de la São Paulo, 1953. În pictură, ca şi în lucrările de artă monumentală, a căror serie o inaugurează în 1933, când i se încredinţează decorarea Conservatorului din Ciudad de México, face o sinteză între tradiţiile mexicane şi experienţele artei moderne. Ca desenator al vestigiilor arheologice şi etnografice, cercetează arta precolumbiană, care îl atrage în mod deosebit (artistul face parte dintre indienii zapotec din Oaxaca). Această pronunţată prezenţă a folclorului, căreia îi caută expresia în actualitate, îl deosebeşte de ceilalţi reprezentanţi celebri ai picturii murale mexicane – Orozco*, Rivera* şi Siqueiros*. Coloritul său este mai rafinat, lipsit de contraste violente, asigurând un ecran sensibil pe care apar

fiinţe mitologice, vechi simboluri ce s-au sedimentat în cultura mexicană. Dintre picturile murale realizate de Tamayo se pot menţiona: ansamblurile de la Palatul Artelor Frumoase din Ciudad de México, 1952-1953; Second National Bank din Houston, SUA; Universitatea din Porto Rico, 1957; Sala de conferinţe a Palatului UNESCO din Paris, 1958.

Bibliografie: P. Westheim, *Tamayo*, Ciudad de México, 1957; E. Genauer, *Rufino Tamayo*, New York, 1974.

Tange, Kenzō (n. Imabari, 1913 – m. Tokyo, 2005). Arhitect japonez. Studiază la Universitatea Imperială din Tokyo (1935-1938), unde, după ce-şi va susţine teza de doctorat, devine profesor. Animator, în 1937, împreună cu arhitectul Kunio Maekawa, al asociaţiei Kosaku Bunka Renmai, care evoluează în spiritul sintezei între arhitectură, industrie, pictură, sculptură şi artele decorative, pe care o promova în Germania Deutscher Werkbund*. A proiectat: Pavilionul expoziţional din Kobe, 1950; Primăria din Shimizu, 1954; Sala Congreselor din Ehima, 1954; Biblioteca de la Colegiul Tsuda, Tokyo, 1954; Centrul Păcii, Hiroshima, 1955-1956; Primăria din Kurayoshi, 1956; blocul administraţiei municipale din Tokyo, 1957; Prefectura din Kogawa, 1958; Centrul de Artă Sogetsu, Tokyo, 1960; Centrul Cultural din Nichiman, 1963; Stadionul Naţional din Tokyo, 1964 etc. Pe linia unor preocupări funcţionaliste (vezi *International Style*), studiază materialele de construcţie – fier, beton etc. –, pe care le modelează în strânsă legătură cu tradiţiile arhitecturii japoneze. Opera sa, cuprinzând aproape numai edificii publice, vizează de asemenea ambianţa urbanistică în care înţelege să conserve elemente naturale, cu efecte tonice în universul spiritual al omului din marile aşezări.

Bibliografie: Robin Boya, *Kenzō Tange*, New York, 1962; Udo Kulterman, *Kenzō Tange*, Londra, 1970.

Tanguy, Yves (n. Paris, 1900 – m. Woodbury, Connecticut, 1955). Pictor francez. Fiu de căpitan de marină, călătoreşte, în tinereţe, angajat pe diferite vapoare, în Africa şi în America de Sud. În Paris se împrieteneşte cu poetul Jacques Prévert, pe care îl cunoscuse cu puţin timp înainte, în timpul serviciului militar. Primele sale desene sunt remarcate de Vlaminck*. În 1923, văzând la Galeriile Guillaumin un tablou al lui De Chirico*, se decide să devină pictor. Aderă la mişcarea suprarealistă*, căreia, în felul său, îi va rămâne credincios toată viaţa. După un lung voiaj prin Africa, Anglia, Canada şi SUA, în 1942 se stabileşte, împreună cu pictoriţa americană Kay Sage, la Woodbury, Connecticut. Pictează îndeosebi peisaje, în care rocile minerale sau plantele sunt conturate cu precizie, până când, prin saturarea de concret, se instalează un aer straniu, o anumită stare metafizică (vezi *Pittura metafisica*). Elementele realităţii evocând deşertul, lumea submarină etc. nu trăiesc, astfel, prin sentimentul exoticului, ci prin continua noutate pe care o conţine în sine obiectul din preajma noastră. Prin îndepărtarea învelişului artificial al rutinei, pictorul redescoperă natura în simplitatea, farmecul şi prospeţimea ei.

Bibliografie: P. Waldberg, *Yves Tanguy*, Bruxelles, 1977; *Yves Tanguy*, catalog, Centre Georges Pompidou, Paris, 1982.

Tansîkbaev, Ural (n. Taşkent, 1904 – m. Nukus, 1974). Pictor uzbec. A studiat în atelierul lui N. Rozanov de la Muzeul de Artă din oraşul natal (1924-1928) şi la Şcoala de Artă din Penza, sub

îndrumarea lui I. Goriuşkin-Sorokopudov şi N. Petrov. Peisajele sale – cum ar fi cele inspirate de valea fluviului Sîrdaria – sunt realizate într-o perspectivă panoramică, aptă să cuprindă întinderi vaste. Deschiderea aceasta spre orizontul nemărginit, plăcerea pentru fixarea, cu atenţie, a detaliilor pare să se refere la pasiunea artistului pentru vechii maeştri flamanzi. Oricât de minusculă ar fi prezenţa umană în cadrul imensităţii naturii, ea nu se pulverizează, nu se neantizează, ci rămâne un principiu fundamental al ambianţei. În fireasca unitate dintre om şi natură constă farmecul şi puterea de seducţie a tabloului.

Bibliografie: B. Veimarn, *Ural Tansîkbaev*, Moscova, 1958.

Tan Swie Hian (n. Pulau Halang, Indonezia, 1943). Artist multimedia indonezian. A absolvit în 1968 Universitatea Nanyang, Departamentul pentru studiul limbilor moderne şi literaturii, Singapore. A participat la expoziţiile: „Multi-Media Art”, Singapore, 1972; Singapore Festival of Art, 1980; Salon du dessin et de la peinture ŕ l’eau, Grand Palais, Paris, 1986; Salon Comparaisons, Paris, 1986; „Modern Asia Ink and Color Painting”, Seul, 1986; International Ink Painting Alliance, Beijing, 1988; „Asian Art”, UNESCO Center, Paris, 1988; „Asian Art Show”, Fuhuoka, 1989; „Contemporary Art in Singapore”, Amsterdam, Düsseldorf, Hamburg, Nürnberg, Mannheim, Glasgow, 1991; „25 Years from Singapore”, Washington, Indianapolis, Los Angeles, Honolulu, 1992. Distincţii: Chevalier de l’Ordre National du mérite, Franţa, 1989. A publicat mai multe cărţi de poezie. În Singapore i s-a dedicat un muzeu. Adoptă stilul vechii caligrafii chinezeşti, în care înţelege să exprime sensibilitatea omului modern. Uneori, în compoziţii nefigurative, tensiunile fiinţei sale izbucnesc nestăpânit. În

unele lucrări lasă să triumfe imaginea vegetaţiei, într-o atmosferă liniştită, mai aproape de reprezentările tradiţionale la care se referă.

Tàpies, Antoni (n. Barcelona, 1923 – m. Barcelona, 2012). Pictor spaniol. Studiază dreptul la Barcelona (1943-1946) şi, în paralel, frecventează Academia de Desen „Nolasc Valls” (1944). Membru fondator al revistei *Dau al Set* (1948). Participă la expoziţiile: Carnegie International, Pittsburgh, 1950; Prima Bienală Hispano-Americană de Arte, Madrid, 1951, 1953, 1955; Bienala de la Veneţia, 1952, 1954, 1956, 1968, 1972; Bienala de la São Paulo, 1953, 1957; Salon de Mai, Paris, 1961; „Dunn International”, Londra, 1963; Documenta din Kassel, 1964; Bienala de la Menton, 1966; Bienala de grafică de la Ljubljana, 1967, 1969; „Europe-America”, Basel, 1971. Distincţii: Premiul UNESCO, Paris, 1958; Premiul Carnegie, Pittsburgh, 1958; Premiul Bienalei de la Tokyo, 1961; Premiul Guggenheim, New York, 1964; Grand Prix, Menton, 1966; Grand Prix, Ljubljana, 1967; Premiul Rubens, Siegen, 1970. Face colaje* şi picturi în care se preocupă de efecte de materialitate. Treptat, astfel de preocupări se amplifică, în masa culorilor apărând pulberi de marmură şi nisip. În jurul anului 1950 resimte influenţe din Miró*. Compune, în chip suprarealist*, imagini pe baza juxtapunerii unor obiecte banale – carton, bucăţi de stofă, sfori, bucăţi de lemn etc. –, obiecte considerate în general „antiestetice”. Revenind periodic la problemele materialităţii, creează reliefuri pictate, cu o anumită sobrietate şi tendinţă spre monumentalitate. Doreşte să dea peretelui calitatea unui ecran sensibil pe care se proiectează acţiunea spiritului.

Bibliografie: Antoni Tàpies, *La Realité comme art*, Paris, 1990; R. Penrose, *Tàpies*, Paris, 1977; *Tàpies – Catalogue raisonné*, I, II, Paris, 1989.

Tassos, Alevizos (n. Lefkohora Messinia, 1914 – m. Atena, 1985). Grafician grec. A studiat la Şcoala Superioară de Arte Frumoase din Atena (1930-1939) sculptura cu Th. Thomopoulos, pictura cu U. Argyros şi Yannis Parthenis, gravura cu Yannis Kefalinos. Participă la expoziţiile: „Panhellenia”, 1938; „Grupul Stathmi”, Atena, 1950; Salonic, 1951; Bienala de la Veneţia, 1950; „Bianco e nero”, Lugano, 1952; Bienala de grafică, Tokyo, 1960; Bienala de la São Paulo, 1961; Bienala de la Cracovia, 1966-1972; Bienala de grafică, Florenţa, 1969; Bienala de grafică, Praga, 1970. Distincţii: Membru de Onoare al Academiei de Design, Florenţa, 1963; Premiul Asociaţiei Artiştilor Polonezi, 1966. În imaginile sale – gravură, ilustraţii de carte, calendare, timbre etc. – recunoaştem cu uşurinţă depunerile fondului cultural tradiţional, ca şi aspecte ale realităţilor Greciei moderne. Pentru a comunica aceste lucruri din care se încheagă, treptat, o privire personală asupra lumii, artistul beneficiază de stăpânirea mijloacelor tehnice în toate fazele de realizare a gravurii. Linia gravată este uneori delicată, abia vizibilă pe hârtie, iar alteori agitată şi îngroşată de insistenţe, până se cufundă în masele de culoare ce însoţesc discursul albului şi al negrului.

Taşism (de la fr. *tache* – pată). Denumire care a evoluat de-a lungul anilor, desemnând în general o pictură liberă, neconvenţională, lipsită de rigoare formală, dominată de senzaţii. Termenul – sub forma *tachistes*, taşişti – apare pentru

prima dată în 1889, la Félix Fénéon, care îl utiliza pentru a defini noua viziune şi tehnică a pictorilor impresionişti*. Tehnica divizării culorilor fundamentale ducea, în cazul impresioniştilor, la obţinerea pe pânză a unor *pete*, a unor suprafeţe de culoare pură, al căror amestec se produce pe retină. Aceeaşi semnificaţie a avut-o în epocă termenul *Macchiaioli** (de la cuvântul italian *macchie* – pete), prin care se desemnează pictorii preimpresionişti italieni. În 1950, Malraux foloseşte cuvântul taşism (*tachisme*) pentru a descrie operele lui Mathieu*, bazate pe înregistrarea gestului spontan, fără intenţia de a figura un aspect anume al realului. Un an mai târziu, Pierre Guéguin întrebuinţează într-o conferinţă pe tema artei contemporane ţinută la Menton expresia „pictura taşistă" în legătură cu direcţia lirică, negeometrizată a artei abstracte* din jurul anilor 1950, urmată de Pollock* în SUA sau de Mathieu în Franţa. Din acest moment, termenul *taşism* este adeseori confundat cu abstracţia lirică*, pictura gestuală (vezi *Action painting*), arta informală*.

Bibliografie: Georges Mathieu, *Au-delà du Tachisme*, Paris, 1963.

Tatlin, Vladimir Evgrafovici (n. Harkov, 1885 – m. Moscova, 1953). Pictor şi sculptor rus. Studiază pictura la Academia de Arte Frumoase din Moscova (1910-1914). În 1912 îi face o vizita lui Picasso* la Paris. Revenit la Moscova, se integrează în avangarda artistică rusă. Contribuie cu primele sale „picturi în relief" (1913-1914) la configurarea mişcării constructiviste*, în care erau antrenaţi de asemenea Rodcenko*, Malevici*, Lisiţki*, Gabo*, Pevsner* ş.a. Renunţă la reprezentarea figurativă, urmărind să surprindă legile de organizare în spaţiu ale unei

construcţii. Odată cu tablourile sale în relief – la care va adăuga o serie de „contra-reliefuri”, în care elimină şi soclul – încetează să mai existe o demarcaţie între pictură şi sculptură, prefigurând unele forme de artă ambientală. Expune ciclul „Construcţii” la expoziţia „Tramvai V”, organizată în 1915 la Sankt-Petersburg. La această expoziţie, Tatlin a propus modelarea estetică a unei săli, efort pe care îl va continua în decoraţiile realizate pentru „Café pittoresque” la Moscova (1917). După Revoluţia din Octombrie devine profesor la Atelierele pentru Învăţarea Artelor Libere şi Tehnice. În jurul lui se adună artişti ce formează mişcarea productivistă*, de esenţă constructivistă, vizând utilitatea socială a artei. În 1920, Tatlin proiectează *Monumentul Internaţionalei a III-a* la Moscova, în care structurile metalice sunt organizate abstract-geometric, dând un sens dinamic cilindrilor şi piramidei din sticlă. Impresia de înălţare simbolică în spaţiu este asigurată de ritmurile diferite în care sunt aşezate liniile orizontale, traversate de spirale cu ascendenţă diagonală. În interiorul monumentului, artistul prevăzuse săli pentru expoziţie, concerte, conferinţe etc. În 1922 se mută la Petrograd ca profesor la Institutul de Cercetări pentru Cultură Artistică. Revine la Moscova în 1927, ocupându-se de secţia de ceramică la Atelierele „Vhutemas”, acum reorganizate.

Bibliografie: *Vladimir Tatlin*, catalog, Moderna Museet, Stockholm, 1968; L. Zhadova (ed.), *Tatlin*, Budapesta, 1984, Londra, 1988.

Taverna, Attilio (n. Bassano del Grappa, 1945). Pictor italian. După studii economice (1968-1970) la Ca' Foscari, urmează Accademia di Belle Arti din Veneţia (1970-1972) şi Istituto di

Lettere e Filosofia Liviano, Padova (1974-1976). Frecventează cursurile de estetică ale profesorului Dino Formaggio şi seminarii de filosofie estetică la Istituto Antonio Banfi il Mauriziano, Reggio Emilia. Acordă importanţă luminii, înţeleasă ca materie a lucrului artistic, ca punct ultim unde se concentrează organizarea şi percepţia spaţiului. Reflectarea realităţii se întâmplă în mod accidental şi datoria noastră este să prezentăm bogăţia extremă a devenirii luminii, adevăratul erou al tabloului. Sensibilitatea pictorului constă în gradul de pătrundere într-un miracol diurn, săvârşit în permanenţă şi revelat în măsura în care e surprins în imagine. (Vezi fasciculul II, planşa 32)

Bibliografie: Dino Formaggio, *Taverna. Decostruzione*, Bassano del Grappa, 1989.

Tett, A (*Acţiunea*). Revistă în care se lansează mişcarea activistă în Ungaria, apărută la Budapesta în perioada 4 noiembrie 1915 –

20 aprilie 1916. Redactată de Kassák*, poet şi pictor, în spiritul revistei *Die Aktion*, publicată de Franz Pfemfert la Berlin. Publicaţia dezvolta, pe fundalul tendinţei expresioniste*, idei şi procedee constructiviste*, cultivând modelul unui artist angajat în plan social, capabil să participe activ la transformarea revoluţionară a societăţii. În primul număr al revistei, Kassák publică poemul „Constructorii”, în care exaltă rolul muncitorului simplu, destinat să impună o nouă ordine socială, derivată din utopiile mişcărilor sociale de stânga ce agită în epocă Europa. Noul tip de artist este constructorul, stăpânul tehnologiilor moderne, de care îşi leagă speranţele futurismul*

italian şi constructivismul rus în epoca imediat premergătoare primului război mondial. Kassák deplânge ravagiile războiului şi aspiră spre o lume fără frontiere. Predominant literară şi politică, revista integrează o serie de reproduceri şi ilustraţii cu caracter expresionist şi constructivist, semnate, între alţii, de Uitz*, Peter Dobrovits, Andor Erős, Jenő Pászk şi Pál Pátzay.

Bibliografie: Júlia Szabó, *A magyar aktivizmus története* (*Istoria activismului maghiar*), Budapesta, 1971.

Theodorescu-Sion, Ion (n. Ianca, Brăila, 1882 – m. Bucureşti, 1939). Pictor român. Studiază la Şcoala Naţională de Arte Frumoase din Bucureşti (1897-1903) cu pictorii G.D. Mirea şi Ipolit Strâmbu şi sculptorul Ion Georgescu. În anii 1904-1907 frecventează atelierele lui Jean-Paul Laurens şi Luc-Olivier, la Academia de Arte Frumoase din Paris, unde este coleg cu Steriadi* şi Ressu*. Aflat din 1908 la Bucureşti, publică desene satirice în revistele *Furnica*, *Zavera* şi *Nea Ghiţă*. Începe să expună la saloanele oficiale şi la manifestările societăţilor Tinerimea Artistică*, Arta Română* etc. Expune la Bienala de la Veneţia, 1938. Distins cu Marele Premiu la Expoziţia internaţională de la Barcelona, 1929. Un gust sigur al monumentalului face ca naraţiunile sale să câştige în adâncime, proiectând pe spaţii deschise personajele tulburate de drame. Linia exactă şi vehementă din opera grafică lasă în pictură locul unei palete cromatice cu multe posibilităţi. Devenită principalul mijloc de construcţie plastică, culoarea încarcă imaginea figurativă cu accente atent orchestrate, care reiau, amplificând-o, fundamentala pledoarie pentru afirmarea frumuseţii omului

şi a peisajului natural în care acesta trăieşte. (Vezi fasciculul II, planşa 8)

Bibliografie: Amelia Pavel, *Ion Theodorescu-Sion*, Bucureşti, 1967.

Thomkins, André (n. Lucerna, 1930 – m. Berlinul de Vest, 1985). Pictor elveţian. Studiază la Şcoala de Arte şi Meserii din Lucerna (1947-1948) cu Max von Moos şi la Academia Grande Chaumière din Paris (1950-1951). Se stabileşte la Essen. Profesor la Academia de Artă din Düsseldorf din 1971. Expoziţii de grup: Festivalul de la Edinburgh, 1970; Documenta din Kassel, 1972. Încrezător în posibilităţile de expresie ale obiectelor sau fragmentelor de obiecte observate în realitatea apropiată, alcătuieşte ansambluri după o concepţie regizorală proprie, de natură să pună în lumină poetica lucrului simplu. Folosind tehnica desenului ce reproduce aspectele lucrurilor (în 1971 deschide la Basel o expoziţie intitulată „Desene-Parafraze”) sau tehnici mixte (desen plus colaje* etc.), obţine imagini de tip pop-art*, în care se recunoaşte un anumit program al organizării elementelor. Sensul presupus al realităţii concrete, palpabile, este canalizat spre metafore mai cuprinzătoare.

Tinerimea Artistică. Societate artistică bucureşteană activă în perioada 1901-1947. Apărută la puţină vreme după destrămarea societăţii Ileana, Tinerimea Artistică are ca membri fondatori pe Luchian*, Nicolae Vermont, Constantin Artachino, Petraşcu*, Ştefan Popescu, Kimon Loghi, Ipolit Strâmbu şi Frederic Storck. Societatea îşi propune să încurajeze dezvoltarea artelor pe un drum nou, departe de convenţiile

academiste. Prima expoziţie a Tinerimii Artistice, la care au aderat curând numeroşi alţi artişti, are loc în martie 1902 la Ateneul Român. Este începutul unui lung şir de manifestări în care, alături de artişti rămaşi încă tributari canoanelor academiste, se afirmă tot mai decis artişti care au dat strălucire epocii interbelice. La Tinerimea Artistică sunt expuse, omagial, opere de Nicolae Grigorescu* şi Ion Andreescu*, fondatori ai picturii moderne româneşti, precum şi opere reprezentative ale pictorilor Luchian, Petraşcu, Pallady*, Steriadi*, Ressu*, Iser*, Theodorescu-Sion* şi ale sculptorilor Brâncuşi*, Paciurea* ş.a. Pe lângă manifestările organizate în ţară, Tinerimea Artistică a avut iniţiativa participării artiştilor români la expoziţii internaţionale, prima prezenţă de acest fel fiind la Atena, în 1903. (Vezi fasciculul I, planşa 34)

Bibliografie: Petre Oprea, *Societăţi artistice bucureştene*, Bucureşti, 1969.

Tinguely, Jean (n. Fribourg, 1925 – m. Berna, 1991). Sculptor elveţian. Studiază la Şcoala de Arte şi Meserii din Basel (1941-1945). Decorator de vitrine (1945-1952). În 1953 se mută la Paris, unde lucrează în atelierul lui Lurçat*. Aderă la gruparea Nouveau Réalistes din Paris (1961). Din 1961 colaborează cu Niki de Saint Phalle*. Participă la expoziţiile: „Mişcarea”, Paris, 1955; Festivalul artei de avangardă, Marsilia, 1955; „Viteză pură şi stabilitate monocromă”, Paris, 1958; Bienala de la Paris, 1959; „Mişcarea în artă”, Amsterdam, 1961; Bienala de la Veneţia, 1964; „Arta cinetică şi optică”, Buffalo, 1965; Documenta din Kassel, 1968. La Basel (1945-1952) şi apoi la Paris (1952-1958), parcurge o perioadă de experimente, face colaje* în genul lui

Schwitters[*], având la bază interesul pentru forme inedite şi complexe de exprimare, pentru opera de artă sincretică, în care latura pur plastică se contopeşte cu alte forme, răspunzând unei constante preocupări pentru problemele mişcării. Împreună cu Lurçat şi Spoerri[*], lucrează la proiectele unui „autoteatru”. Deschide astfel perspectiva unei serii de „spectacole eveniment”, pe care le va realiza în curând. În 1954 îl cunoaşte pe Munari[*], care publicase în 1938 *Manifesto del Macchinismo*, în care vorbea despre o artă a maşinii, artă totală, dezintegrare etc., realizase chiar o maşină de pictat şi o serie de „macchine inutili”, iar din 1953 se preocupă de proiecţii de lumină. Cucerit de aceste experimente şi idei noi, care întâlneau aspiraţia sa spre mişcare (realizată parţial în panourile cu forme lamelare pivotând pe un ax, în care rigoarea cadrului menţinea o serie de constrângeri tradiţionale), Tinguely construieşte „maşini nefuncţionale” (intitulate fie *Automate*, fie *Sculpturi mecanice*, fie *Maşini meta-mecanice*). În aceste lucrări, totala libertate a construcţiei plastice dublează mesajul modern, pătruns de ironie şi de tristeţe, de înclinare spre joc, implicând metafora gravă, în care maşina devine un simbol ambiguu. Ea afişează condiţia inutilităţii sau dobândeşte utilităţi deturnate şi i se atribuie tensiuni umane (spre autoexprimare, spre autodistrugere). Un întreg câmp poetic e implicat în „maşinile de pictat”, dintre care una – *Meta-matic nr. 17* – a fost prezentată în 1959 la Bienala de la Paris. În 1960, *Omagiu New York-ului*, un conglomerat de piese metalice ce se autodistrug pe parcursul funcţionării, marchează refuzul obiectului artistic de a supravieţui actului de creaţie şi de a ocupa un loc în muzeu. Din 1963 lucrează împreună cu Niki de Saint Phalle şi Per-Olof Ultvedt la gigantica

She, sculptură antropomorfă cu parcurs interior pentru public, în care proporţiile, stabilite într-o logică simbolică, asemănătoare vechilor idoli, poartă forţa de şoc. Aluzia la magic, la iraţional, la forţele naturale primordiale de care omul modern s-a îndepărtat conferă complexitatea operelor rezultate din colaborarea între aceşti artişti. În 1967, ei proiectează o serie de obiecte pentru spectacole (în piaţa Domului din Milano, în 1971 etc.) dedicate unei scurte prezenţe publice, urmate de o inevitabilă dispariţie. Spirit mobil, dinamic, căruia riguroasele studii de tip Bauhaus* i-au oferit posibilitatea de a utiliza materialele cele mai diverse, fără a-i influenţa însă viziunea, Tinguely prelungeşte spiritul de frondă al dadaismului* şi reuşeşte să dea iraţionalului, lumii subconştientului, ca şi protestului împotriva unei civilizaţii a artificialului, tehnologiei, consumului, exactităţii străine de lirism o expresie surprinzătoare, ferită de clişeele şi manierismele suprarealismului* şi diferită profund de polaritatea idolatrie-denunţare faţă de obiect a artei pop*. Preocupat de mişcare, el vede în cinetism* nu un scop în sine, o nouă dimensiune de adăugat operei de artă, ci o bogăţie de sensuri legate de valoarea sa temporală – efemeritate, tendinţa spre dispariţie, încercarea de comunicare. Maşina, în poetica sa proprie, devine un transparent simbol uman, umanul însuşi.

Bibliografie: K.G. Pontus Hulten, *Jean Tinguely: „Meta”*, Londra, 1975; *Jean Tinguely*, catalog, Centre Georges Pompidou, Paris, 1988; M. Conil Lacoste, *Tinguely: l’énérgétique de l’insolence*, Paris, 1989.

Tiron, Napoleon (n. Oasele, Galaţi, 1935). Sculptor român. A absolvit în 1970 Institutul de Arte Plastice „N. Grigorescu” din Bucureşti, unde a studiat sub îndrumarea lui Boris Caragea. Împreună cu Apostu* şi Horia Flămându, deschide o expoziţie de grup la sala „Simeza”, în Bucureşti, 1977. În 2012 i se organizează o expoziţie personală la Muzeul Brukenthal din Sibiu. A luat parte la Bienala de sculptură mică de la Budapesta, 1973, şi la Cvadrienala de la Roma, 1974. Distins cu Premiul Uniunii Artiştilor Plastici din România pentru participarea la Tabăra de sculptură de la Măgura – Buzău, premiu acordat grupului de artişti care a lucrat în 1970. Într-o primă perioadă a creaţiei sale s-a preocupat de introducerea în limbajul plastic a unor principii raţionalizatoare, până la supunerea formelor într-o rigoare geometrică. Exerciţiul de ordonare, de asceză a formelor s-a dovedit o experienţă utilă, după care a început să recupereze elemente ale sensibilităţii, cu efectele unei ciopliri mai spontane. Deşi în general structura lucrărilor din anii următori rămâne geometrică, materialul – lemnul sau piatra – suportă mai direct mişcarea imprevizibilă a luminii şi a acţiunii dălţii, marcate de o tensiune interioară irepresibilă. (Vezi fasciculul II, planşa 38)

Tišma, Andrej (n. Novi Sad, 1952). Artist sârb. A absolvit în 1976 Academia de Arte Frumoase din Praga. A participat de la început în manifestări de artă alternativă, optând pentru performance*, mail-art*, arta video*, poezie vizuală, lettrism* etc. Organizează el însuşi numeroase asemenea expoziţii, tinzând spre deschidere internaţională: „Alternative NS ’83”, Novi Sad, 1983; „Mail-Art Olympic Games”, Novi Sad, 1984, Sarajevo, 1985, Calgary, 1986; „Private Life”, Novi Sad, Sombor,

Osijek, Ruma, Sremska Mitrovica, Čačak, Niš, 1986-1987; „AIDS and Paradise”, Novi Sad, 1988. În 1985 a susţinut de asemenea seria de „Performance evening” în Novi Sad. Adoptă cu entuziasm orice formă de artă care se abate de la drumul obişnuit, pentru a obţine formule şi modalităţi de expresie ce i se par apte să menţină o punte de legătură cu privitorul tot mai încercat de experimente diverse. Aceste forme de artă – cum este, de exemplu, mail-art – i se par a oferi în plus o maximă accesibilitate în angajarea dialogului dorit. (Vezi fasciculul II, planşa 31)

Bibliografie: Andrej Tišma, *Alter*, Vršac, 1987.

Tobey, Mark (n. Centerville, Wisconsin, 1890 – m. Basel, 1976). Pictor american. După câţiva ani în care studiază acuarela şi pictura, creaţiile Renaşterii şi Art Nouveau* la Institutul de Artă din Chicago (1906-1908), lucrează ca desenator pentru reviste de modă (1911), executând apoi diferite lucrări de grafică publicitară, ilustraţii şi portrete mondene la New York şi Chicago. În perioada când este profesor la o şcoală de arte plastice din Seattle (1923-1924) face cunoştinţă cu pictorul chinez Teng Kuei, care îl iniţiază în tehnica picturii chinezeşti, trezindu-i interesul pentru caligramele artei extrem-orientale. Călătoriile în Orientul Apropiat (1925-1927), unde descoperă miniaturile, scrierile arabe şi persane, în Anglia (este profesor între 1930 şi 1938 la Dartington Hall, comitatul Devonshire), în China şi Japonia (în 1934 petrece o lună într-o mănăstire zen din Japonia, unde studiază pictura, caligrafia, perspectiva şi arta meditaţiei) îl conduc, în pictură, spre un stil liniar, abstract*, pe care îl va numi „scriere albă”. Elementele

reprezentate sunt reduse la simple semne grafice, tabloul cuprinzând o sumă de impulsuri energetice derivate din fixarea structurilor obiectelor (*Broadway*, *Broadway Norm*, *Welcome Hero* – din anii 1935-1936). După al doilea război mondial devine un nume de referinţă (printre altele, este distins cu Premiul I la Bienala de la Veneţia, 1958). Tobey anticipează procedee ale picturii gestuale (vezi *Action painting*), neajungând însă la violenţa „seismogramelor” unui Pollock*. De altfel, Tobey, supranumit „înţeleptul din Seattle”, este considerat şeful Şcolii din Pacific, care se distinge de Şcoala de la New York (căreia îi aparţine Pollock) tocmai prin cultivarea unor modalităţi mai sobre, mai aproape de meditaţie decât de acţiune. Urmărind constituirea prin imagine a unui sistem filosofic (încă de la debut vorbea despre semnele din tablourile sale ca despre nişte ideograme), pictorul stabileşte o legătură între spiritualitatea orientală şi percepţiile unui „modernist al realităţii” (Jean-Jacques Lévêque), încercând să ilustreze prin sistemul său de caligrame lumea aflată în mişcare – conceptul de *panta rhei* fiind evident împrumutat din filosofia greacă. Despre relaţia dintre real şi abstract, pictorul scrie: „Abstracţia pură ar fi pentru mine o pictură în care nu găseşti nici o legătură cu viaţa – o imposibilitate pentru mine. Am căutat în lucrările mele o lume unitară, coerentă şi folosesc un vârtej mobil pentru a o realiza”. Este o mărturisire ce luminează creaţia unui artist care, despre experienţele sale din jurul anului 1920, spunea: „Am descoperit că un copac poate să fie redat atât prin linii dinamice, cât şi prin masă şi lumină”.

Bibliografie: J. Russell, *Mark Tobey*, Basel, 1971; *Mark Tobey. Pour un centenaire*, catalog, Galerie A. Pauli, Lausanne, 1991.

Tomaselli, Angela (n. Brezoi, Vâlcea, 1943). Pictor român. A studiat la Institutul de Arte Plastice „N. Grigorescu" din Bucureşti (1961-1967) sub îndrumarea lui Costin Ioanid. A participat la expoziţiile: „Sensuri în abordarea peisajului", Galaţi, 1974; „Realitatea şi formele ei de expresie", Galaţi, 1976; Saloanele Moldovei, Bacău-Chişinău, 1995, 1996; Liban, Franţa, 1997; „Sacrul în artă", Bucureşti, 1999; „Arta în drum spre muzeu", 1999; „Jertfă şi răscumpărare", Bacău, 1999; „Timpul în artele spaţiului", Bucureşti, 1999; Salonul internaţional de artă, Quissac, Franţa, 2001; Predozzo, Italia, 2001; Centrul Cultural Român, Paris, 2002. Distincţii: Premiul Uniunii Artiştilor Plastici din Moldova, Saloanele Moldovei, 1995; Diploma de onoare a juriului, Salonul din Quissac, 2001. Coloritul este agitat, cum tumultuoasă este şi figuraţia. Un spirit fantastic stăruie în aceste fragmente figurale, în care cel mai frecvent recunoaştem fiinţe umane sau păsări. Neliniştea profundă cuprinde tuşele, tensiunea expresionistă* punând stăpânire pe ansamblul mijloacelor sale de construcţie plastică.

Bibliografie: Maria-Magdalena Crişan, Alexandra Titu, *Angela Tomaselli*, monografie, Râmnicu Vâlcea, 2003; Iolanda Malamen (coord.), *Angela Tomaselli*, Bucureşti, 2013.

Tomopoulos, Epameinondas (n. Patras, 1878 – m. Atena, 1976). Pictor grec. Studiază la Academia de Arte Frumoase din Napoli (1896-1899), apoi la Roma (1901-1903). Devine şeful catedrei de pictură în *plein air* la Academia de Arte Frumoase din Atena (1915-1948). Evoluează în cadrele picturii din perioada postimpresionistă. Adept al lucrului nemijlocit în aer liber, artistul îşi pune la punct o tehnică a divizării tuşelor, până la obţinerea unor liniuţe, a unor mici accente grafice care compun

o pânză străvezie şi mobilă. Energiile detectate de pictor în structura realităţii observate antrenează aceste liniuţe şi le organizează în câmpuri care corespund unor volume. Impresia trezită de spectacolul naturii se păstrează în ciuda tendinţei de atmosferizare a tuşelor, pentru că, dincolo de suprafaţa agitată, este mereu prezentă configuraţia de-o clipă a lucrurilor.

Tonitza, Nicolae (n. Bârlad, 1886 – m. Bucureşti, 1940). Pictor, grafician şi critic de artă român. Studiază la Academia de Arte Frumoase din Iaşi, sub îndrumarea profesorilor Gheorghe Popovici şi Emanoil Bardasare. Îşi desăvârşeşte formaţia la München, urmând din 1908 cursurile Academiei Regale Bavareze de Arte Frumoase, şi la Paris, unde cunoaşte diverşi artişti şi face studii după opere celebre expuse în muzee (1909-1911). Fondator (împreună cu Dimitrescu, Şirato* şi Oscar Han) al Grupului Celor Patru* – 1926. Problemele impresionismului*, cuceririle postimpresioniştilor şi, nu mai puţin, modul decorativ de a gândi compoziţia şi fastul de *belle époque* a artei 1900 (vezi *Art Nouveau*) îi vor determina hotărâtor opţiunile estetice. Echilibrul, hedonismul – acea bucurie nereţinută în faţa fermecătoarelor aparenţe ale realităţii –, senzualitatea temperată se traduc în strălucirea luminii, în exaltarea tonurilor, în cromatica armonică, în sudura perfectă dintre formă (subliniată de un desen plin de graţie decorativă) şi culoare. Remarcăm peisajele dobrogene, portretele de clovni, de copii, de tinere femei, naturile statice, pline de căldură, compuse în planuri mari, urmărind jocul tandru al luminii pe obiecte, în tonuri vibrante. Grafica, plină de maliţie şi deseori de dramatism (a colaborat la numeroase reviste ale vremii: *Rampa*, *Flacăra*, *Clopotul*, *Hiena* etc.), şi articolele – comentarii

culturale şi sociale – sunt mărturii ale participării intense la viaţa epocii. (Vezi fasciculul II, planşa 9)

Bibliografie: Nicolae Tonitza, *Scrieri despre artă* (antologie de Raoul Şorban), Bucureşti, 1962; Barbu Brezianu, *Tonitza*, Bucureşti, 1967; Raoul Şorban, *Tonitza*, Bucureşti, 1973.

Torroja, Eduardo (n. Madrid, 1899 – m. Madrid, 1961). Arhitect şi inginer spaniol. Studiază la Escuela Técnica Superior de Ingenieros de Caminos, Canales et y Puertos din Madrid, devenind profesor şi director la Institutul Tehnic de Construcţii. Promovează formele de beton simple, adaptate funcţiilor, pe care le dispune în compoziţii complexe, fără axe de simetrie rigide. Există o tensiune – inspirată de elementele naturale şi de tradiţiile barocului iberic – care dă pregnanţă vizuală construcţiilor, evitând impresia de monotonie ce se poate instala în stilul liniar, geometric al arhitecturii funcţionaliste (vezi *International Style*). Sinteza între funcţional şi estetic îl preocupă încă de la primele opere importante: Piaţa din Algeciras, 1933; Hipodromul Zarzuela din Madrid, 1935; Apeductul Alloz, 1939; Podul Martín Gil pe Esla, 1940. A mai realizat proiectele pentru biserica din Xerrallo, 1952; Castelul de apă Fedala, Maroc, 1956; Clubul Tachira din Caracas, 1975. A scris numeroase articole şi cărţi în care îşi expune teoriile asupra arhitecturii moderne.

Bibliografie: Eduardo Torroja, *Philosophy of Structures*, California, 1958; Eduardo Torroja, *Logik der Form*, München, 1961.

Toulouse-Lautrec, Henri de (n. Albi, 1864 – m. Malromé, 1901). Pictor şi litograf francez. Descendent al unor vechi familii aristocrate franceze (conţii de Toulouse şi viceconţii de Lautrec au fost înnobilaţi încă din timpul lui Carol cel Mare). În copilărie, o fractură a coapselor îl face să rămână cu picioarele mai scurte – accident care îşi pune amprenta asupra sensibilităţii sale, ascuţindu-i tendinţa spre afecţiune şi spre afişarea ostentativă a infirmităţii sale. Studiază pictura la Paris, din 1882, cu Bonnat, de la care trece în atelierul lui Cormon, unde va fi coleg cu Van Gogh* şi Bernard*. Din 1886 se stabileşte în Montmartre, devenind un obişnuit al cabaretelor, cafenelelor şi restaurantelor (evocate în lucrări ca *Moulin Rouge*, *Moulin de la Galette*, *Mirliton*, *Bruant*, *Circul „Fernando”* etc.). Este un observator atent al spectacolului animat al vieţii din Montmartre, în care se perindă dansatori şi dansatoare, acrobaţi, băutori de absint, personaje decăzute. Participă direct la viaţa cartierului, complăcându-se într-o existenţă dezordonată şi abuzivă, ce-i va mina sănătatea. Perioada cea mai fecundă a creaţiei sale se situează între anii 1889 şi 1898. În pictură se dovedeşte un colorist plin de vervă, dublat de un desenator cu rare posibilităţi în fixarea gesturilor, mişcării personajelor. Acordă importanţă dinamicii şi totodată expresiei figurilor, adevărată cronică a unor biografii zbuciumate, surprinse în lumina acidă a spectacolelor tragicomice (*Bal la Moulin de la Galette*, 1889; *Dans la Moulin Rouge*, 1890; *Gabrielle dansatoarea*, 1890; *În sănătatea iubitei*, 1891). Artistul ştie să reţină ceea ce este într-adevăr revelator pentru o atitudine, pentru o anumită trăsătură de caracter. Cu mijloace aparent sumare, care trădează însă o mare putere de sinteză, o perfectă intuiţie a elementelor expresive, realizează o serie de

instantanee în care grotescul se îmbină cu secreta nevoie de frumuseţe şi puritate (*La Goulue între sora ei şi o dansatoare*, 1892; *Jane Avril dansând*, 1892; *În salonul din strada Moulins*, 1894; *Miss May Belfort*, 1895; *Femeia clovn Cha-U-Kao*, 1895; *Circul*, 1898). Prin modul său de prezentare a personajelor, cu adevărul marcat pe figură, Toulouse-Lautrec se arată un precursor al expresionismului*. În plus, desenele şi litografiile (ilustraţii de carte, afişe pentru „Moulin Rouge", desenele umoristice publicate în *La Revue Galuche* şi *La Plume*), prin compoziţii şi prin pasiunea pentru ornament, anunţă preocupări şi soluţii decorative ale Stilului 1900 (vezi *Art Nouveau*). (Vezi fasciculul I, planşa 8)

Bibliografie: Henri Perruchot, *La vie de Toulouse-Lautrec*, Paris, 1963; Philippe Huisman, M.G. Dortu, *Lautrec par Lautrec*, Paris, 1964.

Toyen (*Marie Čermínová*) (n. Praga, 1902 – m. Paris, 1980). Pictor ceh. Se înscrie în 1918 la Academia de Arte Frumoase din Praga. Participă la fondarea grupului Devětsil* (1920). În 1923 expune la expoziţiile de artă modernă Bazar. Cu acest prilej adoptă numele Toyen, de la cuvântul francez *citoyen* (cetăţean). Împreună cu Nezval, Štyrský şi Teige, înfiinţează Mişcarea supraraţionalistă cehă (1934). Debutează cu o expoziţie personală la Galerie d'Art Contemporain, Paris, 1925, manifestându-şi interesul pentru arta suprarealistă*. În desene şi picturi trăieşte cu frenezie bucuria improvizării unor motive pe care le orânduieşte după legi proprii. În buna tradiţie a artei suprarealiste, motivele inventate se găsesc într-o semnificativă coexistenţă cu acelea care provin din observarea realului. Cu o

astfel de „recuzită”, tablourile sale invită privitorul să participe la o clipă de poezie.

Bibliografie: A. Breton, J. Heisler, B. Péret, *Toyen*, Paris, 1953; Radovan Ivšić, *Toyen*, Paris, 1974.

Transavanguardia (transavangardă). Termen folosit în 1979 de criticul de artă Achille Bonito Oliva pentru a defini tendinţele artei italiene de revenire la modalităţile tradiţionale de expresie picturală şi sculpturală. Această mişcare apare ca reacţie împotriva afirmării dominatoare a abstracţiei lirice*, a expresionismului* abstract şi artei conceptuale*, iar ea comunică cu ceea ce se întâmplă în ambianţa artistică germană, în care se afirmă „noii sălbatici” (vezi *Neue Wilde* şi *Bad painting*). Artiştii din transavangarda italiană – Sandro Chia, Francesco Clemente*, Enzo Cucchi*, Nicola De Maria, Mimmo Paladino, Remo Salvadori – repun în drepturi imaginea figurativă, cu trimiteri la valori culturale ale experienţei estetice, la cultura populară sau la noile mitologii individuale. Cu o astfel de viziune, artei i se restabilesc funcţii şi motivaţii care au consacrat-o de-a lungul timpului, ferind-o de efectele nihiliste ale gesturilor deconstructive.

Bibliografie: Achille Bonito Oliva, *The Italian Trans-avantgarde*, Milano, 1980.

Tršar, Drago (n. Planina, 1927). Sculptor sloven. A studiat în atelierul sculptorului Boris Kalin (1944-1945), apoi, din 1947, la Academia de Arte Frumoase din Ljubljana, unde devine la rândul său profesor. Membru al Grupului 69 din Ljubljana. Participă la: Bienala de artă mediteraneeană, Alexandria, 1955;

Bienala de la Veneţia, 1956; Expo ’58, Bruxelles, 1958; Premio Morgan’s Paint, Rimini, 1961; „Mici bronzuri”, Padova, 1961; Simpozionul de sculptură Forma Viva, Portorož, 1963; Bienala de la Middelheim, 1967; Bienala de la São Paulo, 1971; Bienala de plastică mică de la Budapesta, 1972. Distincţii: Premiul Bienalei de la Alexandria, 1955; Medalia de aur Morgan’s Paint, Rimini, 1961; Premiul Jakopić, Ljubljana, 1972; Premiul oraşului Belgrad, 1976. Figurile umane la care, în bună tradiţie antropocentristă, revine constant suferă o accentuată eroziune temporală. Împotriva distrugerilor provocate de vreme, dar şi de forţe negative cu care se confruntă, fiinţele umane aspiră spre verticalitate, prelungind o ancestrală voinţă de înălţare spre lumină şi raţionalitate. Când asemenea siluete umane abia sugerate zac pe plaje pustii, de-a valma cu epavele unor dezastre anonime, speranţa pare să se îndrepte spre tărâmul acvatic, loc al proceselor vitale şi al regenerării.

Bibliografie: *Documenta ’59. Kunst nach 1945*, catalog, Kassel, 1959.

Truszyński, Olgierd (n. Poznań, 1931). Sculptor polonez. Studiază la Şcoala Superioară de Arte Plastice Poznań sub îndrumarea lui B. Wojtowicz, apoi la Academia de Arte Frumoase din Varşovia (1954-1956), în atelierul lui Wnuk*. Profesor la Institutul de Arte Frumoase din Conakry, Guineea (1965-1967), iar din 1967, la Şcoala Superioară de Arte Plastice din Poznań. Participă la numeroase simpozioane de sculptură în aer liber: Sankt Margarethen, 1960, 1964; Portorož, 1961; Gmunden, 1965 etc. Distins cu Premiul oraşului San Remo la Expoziţia internaţională de pictură şi sculptură, Monte Carlo, 1961. A realizat, între altele, bustul *Konstanty Ildefons*

Gałczyński, Szczecin, 1958; un element al *Monumentului eroilor*, Jaktorów, 1966; *Mormântul lui M. Choromański*, Varşovia, 1967; *Monumentul eroilor*, Płock, 1976. În operele sale, corpul uman deţine un rol esenţial, fiind principalul vehicul şi scop al ideilor artistului despre lume. „Poziţia distinctă a omului", declara el, „în acelaşi timp observator şi cocreator al prezentului, relaţiile sale şi conflictele cu societatea sunt pentru mine un continuu stimul creator". Adeseori, personajele pe care le sculptează sunt proiectate în peisajul străzii, în natură, unde par a fi destinate unui dialog cu un subtil program moralist, invitând deopotrivă la preţuirea omului şi a mediului său de viaţă.

Tsarouchis, Yannis (n. Pireu, 1910 – m. Atena, 1989). Pictor grec. A studiat la Academia de Arte Frumoase din Atena, sub îndrumarea pictorilor Biskinis, Thomopoulos şi Parthenis*. Lucrează apoi o vreme în atelierul lui Kontoglou, cu care studiază arta bizantină la Muntele Athos şi la mănăstirea Meteora. Aflat din 1931 la Paris, frecventează mai multe ateliere, printre care cel al lui Galanis, pictor şi gravor de origine greacă. Artistul va lucra succesiv în Grecia şi Franţa. Distins cu Premiul Bienalei de la Veneţia, 1958. În pictură se arată un statornic admirator al tradiţiei, aşezând elementele figurative în ansambluri cu funcţie alegorică şi simbolică. Noutatea pe care o urmăreşte ţine de rezolvările compoziţionale şi de partitura cromatică. Pasta este densă, intens materială, asemănătoare pământurilor. Coloritul sobru, construcţia simplă a formelor vin din certitudinea pe care i-o dă contactul cu imensitatea realului. Cu mijloace plastice adecvate, artistul a creat costume şi decoruri pentru diverse spectacole

teatrale. A ilustrat o serie de opere literare, printre care unele semnate de poeţii greci Elytis şi Seferis.

Bibliografie: *Tsarouchis*, catalog, Foundation Tsarouchis, Atena, 1990.

Tübke, Werner (n. Schönebeck, 1929 – m. Leipzig, 2004). Pictor şi grafician german. Studiază la Institutul de Grafică şi Arta Cărţii, Leipzig (1948-1950). Frecventează cursuri de psihologie la Universitatea din Greifswald (1953). Profesor, din 1963, la Institutul de Grafică şi Arta Cărţii din Leipzig. Distincţii: Premiul oraşului Leipzig, 1971; Medalia de aur la Bienala de grafică de la Florenţa, 1972; Premiul Naţional, RDG, 1974; Marele Premiu la Trienala de la Sofia, 1976. Imaginaţia bogată, generatoare a unor compoziţii populate cu numeroase personaje, scene şi elemente de peisaj, dezvoltă tradiţia narativă a artei germane medievale în care au strălucit un Matthias Grünewald sau Albrecht Altdorfer. Pictorul apelează la un montaj de perspective (unele personaje sunt văzute frontal, altele de sus), pentru a conduce firul naraţiunii de la episod la episod, asigurând totodată o percepţie de ansamblu a tabloului (tripticul *Din istoria germană 1918-1945*, realizat in 1961, şi compoziţia monumentală *Războiul ţărănesc german*, Bad Frankenhausen, 1976-1987). Motivele picturii şi desenelor sale sunt adeseori rodul peregrinării prin spaţii culturale şi sociale foarte diferite (Caucaz, Australia, Hiroshima), artistul folosind sugestiile literare şi istorice ale acestor locuri pentru a-şi satisface prodigioasa fantezie cu care pune în discuţie destinul uman în actualitate.

Bibliografie: *Werner Tübke: Das malerische Werk 1976-1999*, catalog, Panorama Museum Bad Frankenhausen, Dresda, Amsterdam, 1999.

Tulcan, Doru (n. Cladova, Arad, 1943). Pictor român. A absolvit în 1969 Institutul de Arte Plastice „Ion Andreescu" din Cluj. Membru fondator, împreună cu Bertalan* şi Flondor*, al grupului Sigma*. Participă la expoziţiile: „Artă şi energie", Bucureşti, 1974; „Omul şi oraşul", Bucureşti, 1975; „Fotografia şi filmul experimental", Bucureşti, 1978; „Scrierea", Bucureşti, 1980; „Studiul", Timişoara, 1981; „Viaţa fără artă?", Lugoj, 1984; „Creaţie şi sincronism european", Bucureşti, 1991-1992; „Respirări", Palatul Mogoşoaia, Bucureşti, 2006. Artistul analizează cu o deosebită acuitate problemele limbajului vizual, atât în lucrările făcute împreună cu membrii grupului Sigma, cât şi în creaţiile concepute individual. El este interesat de profunzimile realităţii, pe care o sondează dintr-o perspectivă conceptuală*, revelându-i structurile, ritmurile şi conotaţiile culturale. Această experienţă îi furnizează elementele raţionale ale construcţiilor şi atitudinilor prin care îşi manifestă prezenţa în ambianţa socială. Acelaşi joc al cufundării şi al desprinderii din real îl conduce spre realizarea unor happenings* („Reconsiderări spaţiale – Meşterul Manole", 1975; „Metaforă pentru o păpădie", 1975), ca şi a unor filme de artist (*Multivizion*, 1978, în colaborare cu Flondor şi A. Ilica; *Anamorfoze*, 1979, în colaborare cu Elena Tulcan; *Urme*, 1985, în colaborare cu Camil Tulcan). În creaţiile picturale, care însoţesc preocupările sale în domeniul mijloacelor artistice alternative (performance-urile*, sondajele conceptuale, filmele de artist etc.), este pusă în valoare sensibilitatea sa deosebită, o

înţelegere poetică a lumii vizibile, ce comunică subtil cu realităţile orizontului interior.

Bibliografie: Doru Tulcan, *Grupul Sigma. O perspectivă*, Timişoara, 2003; Doru Tulcan, *DeseMne*, Timişoara, 2006.

Turrell, James (n. Pasadena, California, 1943). Artist american. Urmează cursuri de psihologie, matematică şi astronomie la Pomona College (1961-1965), fiind integrat în programul Studio Art al Universităţii California (1966). Îşi desăvârşeşte studiile la Claremont Graduate University (1973). În 1984 devine MacArthur Fellow. Expoziţii personale: Pasedena Art Museum, 1967; Stedelijk Museum, 1976; Whitney Museum of American Art, New York, 1980; Israel Museum, 1982; Museum of Contemporary Art, Los Angeles, 1984; MAK Viena, 1998-1999; Mattress Factory, Pittsburgh, 2002-2003; Academy Museum, Easton, 2013; Museum of Fine Arts, Houston, 2013; Solomon R. Guggenheim, New York, 2013. Se interesează constant de problemele luminii şi spaţiului, înţelese ca valori esenţiale. Pretutindeni unde lucrează, în spaţiul muzeului sau în exterior, el întrevede cristalizarea unor „skyspace”, analizând evoluţia razelor de lumină ca rod a abolirii haosului şi instalării raţionalităţii. În *Roden Crater*, ca urmare a achiziţionării în 1970 a unui vulcan stins de lângă Flagstaff, Arizona, creează „Turrell Tour”, rezervat apropiaţilor, un punct de observare a fenomenelor cosmice, regăsind vocaţia cercetării cosmogonice a culturilor arhaice. Prin această asumare a drumului spre metafizică şi meditaţie, el reabilitează poziţia artistului angajat în destinele colectivităţii, o condiţie ocultată de asaltul derizoriului şi practicismul îngust al lumii de azi.

Bibliografie: Craig Adcock, *James Turrell: The Art of Light and Space*, Berkeley, 1990.

Tušek, Vinko (n. Kranj, 1936 – m. Kranj, 2011). Pictor şi sculptor sloven. A studiat la Academia de Arte Frumoase din Ljubljana (1957-1962) cu Mihelić*, Stupica*, B. Jakac, R. Debenjak. Participă la expoziţiile: „Neoconstructivişti”, Ljubljana, 1970, 1972; Bienala Tineretului, Rijeka, 1971; Trienala de desen, Wrocław, 1981; Bienala de plastică mică, Ingolstadt, 1982; „Colonia artistică Rauris”, Salzburg, 1984; Bienala de plastică mică, Ljubljana, 1985; Bienala de plastică mică, Piran, 1985. Distincţii: Premiul Presern, Kranj, 1973; Premiul Bienalei de la Murska Sobota, 1981; Premiul Presern, Ljubljana, 1982. În pictură şi grafică, precum şi în lucrări spaţiale, întâlnim aceleaşi forme colorate, nefigurative, aflate în permanentă mişcare. Aceste pete de culoare îşi păstrează caracterul abstract* chiar şi atunci când se organizează în cuprinsul unor suprafeţe ce amintesc tripticele bizantine. Când culoarea este depusă nu pe suportul tradiţional al tabloului, ci pe diverse corpuri tridimensionale, ea îşi sporeşte capacitatea de intervenţie în mediul înconjurător. Este mai mult decât o sugestie a atmosferei stărilor ambientale – este ambientul însuşi.

Tzanekas, Stergios (n. Szczecin, Polonia, 1954). Sculptor grec. A absolvit în 1980 Şcoala Superioară de Arte Frumoase din Wrocław. În 1982 se stabileşte în Grecia, angajându-se ca sculptor conservator la Muzeul Epigrafic din Atena. În 1988 urmează seminarul de conservare a monumentelor la Institutul

de Arheologie al Universităţii din Londra. Participă la: Bienala de sculptură, Atena, 1985; „Panhellenic”, Pireu, 1987; „Chambre d’Architecture”, Paris, 1991; Concursul pentru UNESCO, Premiul pentru construcţii în domeniul artei, Atena, 1992. Distincţii: Premiul la concursul pentru *Monumentul reconcilierii naţionale*, Klauthmonos, 1987; Premiul la concursul pentru *Monumentul rezistenţei naţionale*, Loutraki, 1990. La capătul unui îndelung şi sever proces de filtrare a materialului lumii obiectuale rămâne un inventar de forme geometrice, raţionaliste, cu o logică proprie a existenţei spaţiale. Avem de-a face cu o asceză minimalistă[*], cu o sumă de structuri ce evoluează pe verticală şi pe orizontală, sensul ascensional realizându-se uneori în trepte. Chiar şi în lucrările aparent statice există un anumit ritm, un sistem de contraste – de pildă, între gol şi plin, între masele de alb şi negru etc. – ce asigură formelor principii active, dinamice, cu o corespondenţă imediată în fundamentalul său spirit raţionalist şi constructivist[*].

Ţ

Ţonev, Kiril (n. Kiustendil, 1896 – m. Sofia, 1961). Pictor bulgar. Studiază la Institutul de Arte Industriale din Sofia (1915-1919) cu profesorii Stefan Ivanov şi Jeno Todorov şi se specializează în diverse şcoli de artă vieneze şi müncheneze (1919-1924). Câţiva ani, până în 1929, lucrează la München şi la Berlin, vreme în care vizitează mai multe ţări ale Europei. În perioada 1930-1931 se află în Mexic, unde se interesează de opera pictorilor muralişti Siqueiros*, Rivera* şi Orozco*. După o perioadă petrecută în Cuba şi Germania, în 1933 revine în Bulgaria. Lucrează ca profesor la Academia de Arte Frumoase din Sofia din 1942 până în 1950, când este considerat formalist. Este reconsiderat în 1960 şi i se deschide o expoziţie retrospectivă. În portrete, peisaje şi naturi moarte cultivă forma robustă, construită din suprafeţe mari de culoare ce asigură, prin aşezarea în compoziţie, o evidentă încărcătură simbolică. De la rigoarea de tip constructivist* (*Portretul lui E.A.*, 1928; *Inginerul*, 1930) ajunge – îndeosebi în unele dintre peisaje – la un anumit patetism al tuşelor ce vădeşte contactul său cu expresionismul* german, peste care se va suprapune, într-un chip inedit, vehemenţa din pictura muralistă mexicană. Totuşi, imaginea rămâne în permanentă coerenţă, ca efect al admiraţiei artistului pentru frescele medievale bulgare, de

tradiţie bizantină, cărora le-a consacrat, de altfel, şi o serie de lucrări teoretice.

Ţuculescu, Ion (n. Craiova, 1910 – m. Bucureşti, 1962). Pictor român. Absolvent al Facultăţii de Ştiinţe Naturale (1928-1936) şi al Facultăţii de Medicină (1929-1939). Cercetător la Academie, şef de lucrări la Spitalul Brâncovenesc din Bucureşti, a fost atras de timpuriu de artă, făcând studii libere de pictură. Viziunea sa artistică este marcată de fascinaţia naturii vitale şi nemărginite, de freamătul interior din care răsar, în forme de o violenţă surprinzătoare prin prospeţimea şi firescul senzaţiilor, elemente din propria sa experienţă spirituală şi afectivă, ca şi elemente încărcate de farmec şi mister, din arhaicul fond al culturii populare. Spontaneitatea, savoarea, dramatismul real al unor pânze aduc aminte de Van Gogh*, ne vorbesc de incandescenţa unui spirit de tip expresionist* şi a unei sensibilităţi care face din fiecare motiv luat din realitate un adevărat autoportret (*Câmp cu căpiţă*, *Femei la seceriş*, *Noapte la Ştefăneşti*, *Noaptea salcâmilor*, *Covorul cerului*). Motivele artei populare, ornamentele cu încărcătură simbolică îl atrag cu o rară forţă (*Interior cu maramă de borangic*, *Interior de la Mangalia*, *Ţesătură pe albastru*, *Izvod popular* etc.). Între aceste motive pictorul aşază tot mai hotărât semnele unui alfabet simbolic propriu (ochi, păsări etc.), coloane ce domină câmpul tabloului, coloane desprinse din totemuri străvechi (*Apus de soare*, *Compoziţie cu păpuşi*, *Punct de fugă*, *Pată oranj*, *Totem solar*). Ochii care îl obsedează îndeosebi (*Ochi negri într-un ocean oranj*, *Copacul*, *Peisaj industrial iarna*) devin prezenţe frecvente în tablouri, indicând veghea conştiinţei, îndreptarea spre sine şi spre aspectele realităţii a unui efort analitic.

Bibliografie: Petru Comarnescu, *Ion Ţuculescu*, Bucureşti, 1967; *Ion Ţuculescu*, album, cu un text de A.E. Baconsky, Bucureşti, 1972.

U

Ubac, Raoul (Rudolf Gustav Maria Ernst Ubach) (n. Köln, 1910 – m. Dieudonné-sur-Oise, 1985). Pictor şi sculptor belgian. Studiază la École des Arts Appliqués, Paris (1931-1932). În 1937-1939 lucrează gravură în Atelier 17 cu S.W. Hayter. Vine în contact cu artişti şi scriitori suprarealişti* (1930-1934). Colaborează cu fotografii la revista *Minotaure* (1937). La Carcassonne, se asociază cu Magritte* şi Jean Scutenaire (1940-1941). Revine la desen în 1941 şi la pictură în 1947. În 1946 se împrieteneşte la Paris cu Jean Bazaine*, Paul Éluard şi André Frénaud. Este prezentat la expoziţiile: „L'Age d'or", Paris, 1930; Surréalisme, La Louvičre, 1935; „International Surrealism", Ciudad de México, 1940; „Surréalisme", Bruxelles, 1945. Distins cu Premiul Carnegie, Pittsburgh (1954). Foloseşte ardezia pentru gravură şi pentru realizarea unor reliefuri şi sculpturi. Pe astfel de obiecte sculptează figuri totemice şi nuduri. În creaţia lui, pe lângă unele perioade nonfigurative se disting două teme abordate constant: peisajul şi corpul uman, realităţi văzute adeseori în directă dependenţă. Figurile sunt stabilizate, degajate de detalii, până se obţine o linişte şi o sobrietate ce amintesc de reprezentările din arta funerară. A ilustrat o serie de cărţi, a realizat mozaicuri, vitralii şi tapiserii, în care reia motivele din picturile şi gravurile sale.

Bibliografie: *Ubac*, album, cu o culegere de studii semnate de Bazaine, Bonnefoy, Éluard, Lescure, Nouge ş.a., Paris, 1970; A. Frénaud, *Ubac et les fondements de son art*, Paris, 1985.

Uecker, Günther (n. Wendorf, Mecklenburg, 1930). Pictor german. Studiază la Academia de Artă din Berlin-Weissensee şi Academia de Artă din Düsseldorf (1949-1955). Membru al Zero Gruppe* (1961-1967). Profesor la Academia de Artă din Düsseldorf (din 1974). Participă la expoziţiile: „Mişcare în viziune – Viziune în mişcare”, Anvers, 1959; „Pictura monocromă”, Leverkusen, 1960; „50 de ani de artă concretă”, Zürich, 1960; „Nul”, Amsterdam, 1962; Bienala de la San Marino, 1963; Documenta din Kassel, 1964, 1968; „Lumină şi mişcare”, Berna, 1965; „Spaţiu lăuntric şi exterior”, Stockholm, 1966; „Lumină-Artă-Lumină”, Eindhoven, 1966; „Earth Art”, New York, 1969; „Information”, New York, 1970; Bienala de la Veneţia, 1970; Bienala de la São Paulo, 1971. Distincţii: Marele Premiu, Bienala de la San Marino, 1963; Premiul landului Renania de Nord – Westfalia, 1964; Premiul Bienalei de la São Paulo, 1971. Prestigiul concretului şi aspiraţia de a-l învesti pe acesta cu funcţii semnificative sunt factorii ce determină construirea unor tablouri-obiect în care convenţia (tradiţională) a reprezentării se asociază cu prezentarea (devenită şi ea tradiţională) a citatului din realitate. Multe imagini se constituie din evocarea de tip pop-art* a unui obiect sau din ecrane pe care sugestia desenului este dată de mulţimi de cuie aşezate pe trasee ordonate geometric sau, deopotrivă, sustrase oricărei ordini.

Bibliografie: L. Wolleh, *Günther Uecker. Eine Dokumentation*, Köln, 1971; G. Inboden, Stephan von Wiese, *Günther Uecker: Bilder und Objekte*, Stuttgart, 1976; *Günther Uecker*, catalog, Wilhelm-Hack-Museum, Ludwigshafen, 1987.

Uitz, Béla (n. Mehala, Timişoara, 1887 – m. Budapesta, 1972). Pictor maghiar originar din România. Din 1906 frecventează Academia de Arte Plastice din Budapesta sub îndrumarea profesorilor Ede Balló şi Károly Ferenczy. Se specializează la Roma şi Florenţa. Se apropie de grupul de artişti din jurul revistelor A *Tett** şi *Ma**. În 1919 este numit membru al Directoratului artistic, apoi, emigrant la Viena, înfiinţează revista *Egység (Unitate)*. După o perioadă în care se află la Paris (1924-1926), unde lucrează ca scenograf, se mută la Moscova, ca profesor la Institutul de Artă. În 1968 i se deschide o expoziţie retrospectivă în Ungaria, unde revine definitiv în 1970. A jucat un rol de seamă în dezvoltarea artei moderne în Ungaria, în special în direcţia constructivistă*, promovată de colegii săi de la revista *Ma*. Cu un gust pentru forma puternică şi clar construită, pictorul aplică unele stilizări, interferenţe între volume, fapt ce asigură tablourilor sale un dinamism interior.

Bibliografie: Éva Bajkay, *Uitz Béla*, Budapesta, 1987.

Ulrichs, Timm (n. Berlin, 1940). Pictor german. Studiază arhitectura la Institutul Tehnic din Hanovra (1959-1966). Profesor invitat la Academia de Artă din Braunschweig (1969-1970), Academia de Artă din Düsseldorf (din 1972). Participă la expoziţiile: „Conceptul de artă în Europa”, New York, 1970; „Ambianţă-Accente. Expansiunea artei”, Monschan, 1970;

„Fiinţa ca obiect”, Nürnberg, 1970; Bienala de la Bradford, 1970; „Situaţii-Concepte”, Viena, 1970; „Experimenta”, Frankfurt, 1971; „Poezia concretă”, Amsterdam, 1971; „Fetiş”, Leverkusen, 1972; „Multiples”, Berlin, 1974; „Noi comportamente artistice”, Madrid, Barcelona, 1974; „Projekt 74”, Köln, 1974; „Limbajul corpului”, Hamburg, 1974; „Transformări – aspecte ale travestiului”, Bochum, 1975. Distincţii: Premiul landului Neidersachsen, 1968. Neîncrezător în formulele creatoare încercate înaintea sa, artistul se angajează într-o serie de experienţe proprii. El prezintă uneori spatele unor posibile tablouri pentru a evita implicaţiile culturii estetice şi pentru a reface astfel drumul spre chipul nesofisticat al realităţii. Alteori îşi opreşte căutările la faza de schiţă, la procesul conceptual*. Din cauza aceleiaşi dorinţe de a surprinde adevărul, în câteva cazuri se produce implicarea directă a fiinţei umane, ceea ce indică o afinitate pentru body-art*.

Bibliografie: Beuys/Ulrichs, *Ich-Kunst, Du-Kunst, Wir-Kunst*, Kunstmuseum Celle mit Sammlung Robert Simon, Hanovra, 2007; Amely Deiss, Tobias Hoffmann, Rasmus Kleine (eds.), *Timm Ulrichs. Bilder finder – bild erfinder / finder of images – inventor of images*, Ingolstadt, 2013.

Utrillo, Maurice (n. Paris, 1883 – m. Dax, 1955). Pictor francez. Fiu natural al pictoriţei Suzanne Valadon*, este adoptat în 1891 de scriitorul spaniol Miguel Utrillo. Alcoolic precoce, urmează o cură de dezintoxicare, după care este îndrumat de mama lui să picteze, realizând primele sale peisaje la Montmagny şi Pierrefitte (1903). Tablourile, la început sumbre şi cu o pastă abundentă, se luminează treptat, pictorul, tot mai aproape de

maniera impresioniştilor*, începând aşa-numita „perioadă albă” (1907-1919). Pictează mult, fiind, la Salonul de Toamnă din 1909, remarcat de personalităţi culturale ca Élie Faure, Louis Vauxcelles, Octave Mirbeau, Paul Gallimard ş.a. În ciuda deselor internări prin sanatorii, lucrează intens, bucurându-se după 1920 de un mare succes. În 1926, Diaghilev (vezi *Baletele ruse*) îi comandă decorul şi costumele pentru baletul *Baraban*, iar în 1948 decorul pentru opera *Louise* de Gustave Charpentier. Deschide o expoziţie personală la Bienala de la Veneţia, 1950. Pentru două panouri – *Turnul Eiffel* şi *Vedere din Montmartre* – primeşte Medalia de aur a capitalei Franţei. În „perioada albă” – numită aşa pentru că amesteca culorile cu ipsos, ciment şi clei –, artistul realizează peisaje în care volumele clădirilor (case, biserici etc.) sunt tratate în suprafeţe ample, monocrome, de cele mai multe ori albe, luminoase (*Biserica de ţară*, *La Petite communiante*, 1912; *Peisaj din Corsica*, 1913; *Biserica Notre-Dame din Clignancourt*, 1913-1915; *Casa lui Berlioz*, 1914). Pictează multe dintre tablourile sale după cărţi poştale, surprinzând freamătul străzii, pitorescul unor edificii. Siluetele umane sunt tot mai des prezente. Treptat, gama cromatică se îmbogăţeşte, culorile sunt pline de prospeţime, de acuitate senzorială (*Peisaj din Montmagny*, 1920-1922; *Casa Bernot*, 1924). Se vorbeşte despre o „perioadă multicoloră” care începe prin anul 1927 (*Biserica Saint-Pierre din Montmartre* şi *Sacré-Cœur*, 1931; *Teatrul din Montmartre*, 1931; *Cazarma*, 1942). În ultimii ani duce o viaţă austeră, continuând să picteze mult, dar fără strălucire, gloria sa în continuă creştere fiind asigurată de retrospective cu lucrări realizate mai demult.

Bibliografie: Francis Carco, *Maurice Utrillo et son œuvre*, Paris, 1921; Paul Petrides, *L’Œuvre complet de Maurice Utrillo*, vol. I,

1959, vol. II, 1962, Paris.

Utzon, Jørn (n. Copenhaga, 1918 – m. Copenhaga, 2008). Arhitect danez. Studiază la Şcoala de Arhitectură din cadrul Academiei de Arte din Copenhaga (1937-1942). Lucrează trei ani la Stockholm, unde cunoaşte creaţia lui Gunnar Asplund, apoi la Helsinki (1946), cu Aalto*. În spiritul arhitecturii scandinave, ce urmăreşte o integrare firească în ordinea naturală, construieşte o serie de locuinţe (*Casa din Holte*, propria sa reşedinţă din Hellebœk, 1952). Trece la proiecte tot mai ample, realizând *Institutul Højstrup* (1958) şi *Sala de expoziţii internaţionale* (1960) la Copenhaga, *Ansamblul de locuinţe Frederiksberg*, lângă Copenhaga (1958), *Banca Melli*, Teheran (1958). Cea mai cunoscută lucrare este noua *Operă din Sidney*, în Australia, lucrare proiectată în 1956 şi definitivată în 1968. Construcţia este plasată pe o platformă ce permite utilizarea nuanţată a spaţiului. Corpul clădirii este format din mai multe enorme cochilii de beton, dispuse vertical, cu partea ascuţită în sus – soluţie care asigură o deosebită plasticitate şi un ritm surprinzător elementelor construcţiei.

Bibliografie: Richard Weston, *Utzon – Inspiration, Vision, Architecture*, Copenhaga, 2002.

Uzunov, Deciko (n. Kazanlîk, 1899 – m. Sofia, 1986). Pictor bulgar. După absolvirea Academiei de Artă din Sofia şi-a continuat studiile la München. Profesor, apoi rector al Academiei de Artă din Sofia. Uzunov rămâne în permanenţă un spirit sensibil şi neliniştit care, aşa cum spune Bogomil Rainov, „evoluează în raport cu vremea, fără să-şi schimbe

individualitatea, fără a fi astăzi identic cu cel de ieri”. În sfera creaţiei, aceasta se traduce printr-o ancoră pe care artistul înţelege s-o statornicească în solul realităţii, devenită astfel un patron generos al operei sale. Pictorul se apropie de chipul uman cu mijloace pe care încearcă să le perfecţioneze mereu, fără a urmări detaliul, ci surprinzând în mari planuri stilizate aspectele semnificative ale unui portret (*Olga*, *Albena*, *Mireasă* sau personajele din *Triptic* şi *Diptic*), topind sugestii bizantine. Artistul e atras uneori de acele domenii ale realităţii care se deschid fanteziei. Atent la folclorul ţării sale, pictează o serie de „Măşti”, amplul panou *Kukerii* – apariţii de obicei păgâne – sau caută dimensiunile intime, specifice, ale unei zone culturale (*Femeie tracă* etc.). De peisaj se apropie cu un oarecare respect, în sensul spiritualizării imaginii, pentru că tablourile sale nu-şi sacrifică totuşi autonomia de dragul unei reconstituiri foarte riguroase. Aşa sunt lucrările în care răzbate un duh medieval, de un calm pitoresc (*Conacul Agusev*, *Zagorsko*, *Case albe*), unde ni se înfăţişează un liric temperat, în game reci, tinzând deopotrivă spre reflexul spiritual şi picturalitate.

V

Vajda, Lajos (n. Zalaegerszeg, 1908 – m. Budakeszi, 1941). Pictor maghiar. Studiază la Academia de Arte Plastice din Budapesta sub îndrumarea lui István Csók, iar în paralel, din 1928, frecventează Cercul Muncii al pictorului Kassák*. După o perioadă petrecută la Paris (1930-1934) revine la Budapesta, stabilindu-se apoi la Szentendre. Încă din anii petrecuţi la colonia de artişti din Szentendre îşi elaborează o modalitate proprie de creaţie pe care o numeşte „schema suprarealismului constructiv”. Elemente constructiviste*, geometrice fuzionează astfel cu elemente suprarealiste*, împrumutate universului imaginaţiei. Esenţială pentru el este afirmarea nevoii de construcţie, dar pentru aceasta înţelege să nu se limiteze la procedeele strict raţionale, ci să includă, ca pe o componentă firească, acţiunea forţei imaginative.

Bibliografie: S. Mándy, *Vajda Lajos*, Budapesta, 1983.

Valadon, Suzanne (Marie-Clémentine) (n. Bessines-sur-Gartempe, 1865 – m. Paris, 1938). Pictor francez. După o copilărie nefericită şi un accident la trapez care o îndepărtează de circ, se formează în atelierele unor pictori ca Puvis de Chavannes, Renoir*, Toulouse-Lautrec*, Degas*, cărora la

pozează. Când încă era model începe să deseneze şi să picteze peisaje şi naturi statice. Curând atenţia lui se concentrează asupra figurii umane, asupra nudurilor. Dovedeşte un remarcabil simţ al observaţiei, care uneori ajunge să se transforme într-o viziune realistă, cu accente dure. Corpurile umane, ca şi alte elemente din imagine, sunt înconjurate de un cearcăn grafic puternic – o linie ce le separă de restul ambianţei. Fiul său natural, înfiat de scriitorul spaniol Miguel Utrillo y Molins, va deveni el însuşi pictor, sub numele de Maurice Utrillo*.

Bibliografie: M. Mermillon, *Suzanne Valadon*, Paris, 1950; J. Storm, *The Valadon Drama*, New York, 1959.

Vallotton, Félix (n. Lausanne, 1865 – m. Paris, 1925). Pictor elveţian. Ajuns în Franţa, studiază la Academia Julian, unde e atras în cercul lui Paul Sérusier*, Maurice Denis*, Pierre Bonnard*, Eduard Vuillard* etc. şi ajunge unul dintre membrii grupării Les Nabis*. Suferă, pe rând, influenţe din Ingres (care se fac resimţite pe tot parcursul creaţiei sale, în gustul pentru desen, pentru formă, pentru tridimensional, ceea ce contrazicea teoriile grupării), Toulouse-Lautrec*, Van Gogh*. După o scurtă perioadă în care tuşele sunt divizate până la punct (vezi *Neoimpresionism*) se dedică unei picturi dominate de gustul formei, de desenul cu racursiuri savante, cu armonii cromatice acide, o pictură cu multă atenţie pentru model, care s-ar putea defini ca un realism clasicizant (*Nud culcat*, 1909; *Femeie citind*, 1912). Revine adeseori la peisaje de factură neoimpresionistă, pline de sensibilitate şi mai libere. Dedică mult timp gravurii, în

special gravurii pe lemn, care convine gustului său pentru desen. (Vezi fasciculul I, planşa 12)

Bibliografie: Félix Vallotton, *La vie meurtrière*, Lausanne, 1930; F. Jourdain, *Félix Vallotton*, Geneva, 1953.

Vanni, Sam (Samuel Besprosvanni) (n. Viipuri, 1908 – m. Helsinki, 1992). Pictor finlandez. Studiază la Academia de Arte Frumoase din Helsinki (1927-1928) sub îndrumarea lui Aaltonen*, la Academia de Artă din Finlanda (1929) şi la Academia Julien din Paris (1938). Este unul dintre fondatorii grupului Prisma, care promovează o artă bazată pe organizarea geometrică de factură raţionalistă. Expune la Bienala de la São Paulo (1961) şi la Bienala de la Veneţia, (1966). Mulţi ani profesor la Academia de Arte Frumoase din Helsinki şi membru al Academiei din Finlanda. Compoziţiile sale urmează principiile artei nonfigurative, abstracte*. Formele geometrice întrepătrunse par realizate prin modalităţile colajului*. În anumite zone ale compoziţiei, succesiunea de câmpuri luminoase şi întunecate creează efecte decorative ce impresionează ochiul cu pregnanţa soluţiilor grafice ale afişului.

Vantongerloo, Georges (n. Anvers, 1886 – m. Paris, 1965). Sculptor şi pictor belgian. Studiază pictura, sculptura şi arhitectura la Academie des Beaux-Arts din Anvers şi Bruxelles. În Olanda se apropie de Mondrian* şi Van Doesburg*, devenind membru al grupării De Stijl* şi, din 1917, coeditor al publicaţiei omonime scoase de aceasta. După o şedere la Menton (1920-1928) se îndreaptă spre Paris, unde se alătură grupului Cercle et

Carré* (1930) şi înfiinţează, împreună cu Auguste Herbin*, gruparea Abstraction-Création* (1931). Ia parte la expoziţiile: „Abstrakte und surrealistische Malerei und Plastik”, Zürich, 1929; „Cercle et Carré”, Paris, 1930; „Cubism and Abstract Art”, New York, 1936; „Konstruktivisten”, Basel, 1937; „Abstract Art”, Amsterdam, 1938; „Art Non-objectiv”, Paris, 1939; „Arte Astratta e Concreta”, Milano, 1947; „Konkrete Kunst”, Zürich, 1960; „Geometric Abstraction 1926-1942”, Dallas, 1972; „Pioneers of Modern Sculpture”, Londra, 1973. În articolul „Reflecţii” (*De Stijl, 1917*), ca şi în broşura *Arta şi viitorul său* (1924) îşi expune teoriile asupra unei arte nonfigurative care să se constituie din structuri spaţiale elaborate matematic. De la „construcţiile în sferă” (din 1917), cu orizontale şi verticale precis trasate, artistul trece apoi la un sistem dinamic de curbe, tinzând spre o stare de construcţie (vezi *Constructivism*). Ceea ce îl interesează – în pictură, ca şi în compoziţiile spaţiale realizate din metal sau plexiglas – este inserarea în spaţiul înconjurător a expresiilor unui efort ordonator, de factură raţională. Operele sale nu-şi propun să reprezinte ceva din realitatea observată, ci să se constituie într-o realitate nouă, în constituţia căreia participarea spiritului uman are un evident prestigiu.

Bibliografie: *Georges Vantongerloo: Paintings, Sculptures, Reflections*, New York, 1948; Max Bill, *Georges Vantongerloo*, Londra, 1962.

Vasarely, Victor (Győző Vásárhelyi) (n. Pécs, 1908 – m. Paris, 1997). Pictor francez de origine ungară. Urmează Academia Podolini-Volkmann, apoi Şcoala de Artă Műhely din Budapesta, ca elev al lui Bortnyik* (1928). Modelul Bauhaus*, preluat de

Bortnyik în organizarea şcolii sale, ca şi conferinţele lui Gropius* şi Moholy-Nagy*, audiate la Budapesta, îl îndepărtează de formulele tradiţionale. Se îndreaptă spre grafica publicitară, tratată ca modalitate de expresie complexă. În 1930 ajunge la Paris, unde continuă să lucreze în grafica publicitară. Tot acum realizează primele cicluri de imagini tratate într-o manieră decorativă bazată pe efectele optice (vezi *Op-art*) ale jocurilor de linii (*Arlechini*, *Zebre*, *Photographisme*). Este distins cu: Marele Premiu al Bienalei de la São Paulo, 1965; Premiul Internaţional Valencia, 1955; Premiul Guggenheim, 1964. Membru de Onoare al Şcolii de Artă Aplicată din Budapesta. Influenţat de constructivism*, îşi caută o viziune personală, încercând să concilieze abstracţia* reprezentării cu marea audienţă la public, beneficiind de experienţa din domeniul graficii publicitare. În 1945 participă la lucrările de integrare a artelor de la Universitatea din Caracas, unde realizează una dintre lucrările care îl vor face celebru, anunţând căutările sale în domeniul cinetismului* (un panou de aluminiu cu o compoziţie din lamele de plexiglas). Cofondator al Galeriei Denis René, participă aici la lansarea artei cinetice bazate pe iluzia mişcării prin efecte optice sau pe integrarea mişcării mecanice în opera de artă. Expune alături de alţi reprezentanţi ai artei cinetice – Schöffer*, Tinguely*, Bury*, Agam*, Soto, Vardanega. În 1955 publică *Manifestul cinetismului*. Pune bazele unuia dintre curentele de mare anvergură ale anilor 1950 – op-art –, preluat în primul rând de artiştii americani. Această artă, care elimină orice aluzie la obiect, operând cu valori strict geometrice, bidimensionale, creează, pe baza unor legi ale opticii (raporturi cromatice, de ton, formă şi raporturi între dimensiunile elementelor), iluzia profunzimii spaţiului şi

mişcării. În loc să reprezinte obiecte în mişcare, cum au încercat o serie de curente anterioare cu aceleaşi mijloace, în fond, op-art reprezintă fenomenul pur al mişcării, fără suport narativ. Prezentând un limbaj plastic a cărui simplitate şi putere de şoc să-i asigure audienţa, puterea de circulaţie a unui „folclor planetar”, aplicabil la pictură, grafică, arhitectură, sculptură şi accesibil tuturor, artistul a organizat numeroase expoziţii cu scopul educaţiei artistice populare, în mediile cele mai diverse. Urmând idealurile Şcolii Bauhaus, el militează pentru o artă democratică, reproductibilă pe cale industrială, în concordanţă cu nevoile şi mijloacele civilizaţiei contemporane, cu spiritul său exact şi abstract. O creaţie de echipă, străină de efuziunile lirice, de senzualism, de orice caracter romantic. Faţada imobilului RTL din Paris, ca şi numeroase alte opere de integrare şi decoraţii în arhitectură pledează pentru o unitate fundamentală a artelor, idee de asemenea moştenită de la constructivişti şi de la Şcoala Bauhaus.

Bibliografie: Victor Vasarely, *Plasti-cité*, Paris, 1970; M. Joray, *Vasarely*, 3 vol., Neuchâtel, 1965-1974; G. Diehl, *Vasarely*, Paris, 1972; *Vasarely*, Neuchâtel, 1973; Magdalena Holzhey, *Victor Vasarely*, Köln, 2006.

Vasilescu, Corneliu (n. Bârlad, 1934). Pictor român. Studiază la Institutul de Arte Plastice „N. Grigorescu” din Bucureşti (1968-1974), clasa lui Gheorghe Şaru. Participă la: Concursul de desen „Joan Miró”, Barcelona, 1977, 1979, 1982; Expoziţia de la Majdanek, Polonia, 1979; Bienala de la Alexandria, 1982. Lucrează în cadrul Simpozionului de pictură „Intercosmos”, Senej, URSS, 1979. În 1973, împreună cu pictorul Lucian Georgescu, remodelează estetic o hală a Fabricii de Rulmenţi

din Bârlad, iniţiativă cunoscută sub numele de „Experimentul de la Bârlad”. Din 1983 predă la cursurile de vară organizate de Technische Hochschule din Darmstadt. Distincţii: Premiul pentru pictură al Uniunii Artiştilor Plastici din România, 1977. Pictorul îmbină un temperament tumultuos, avid de spaţiu şi de mişcare, cu un spirit riguros ce domină autoritar elementele limbajului. Gama cromatică îndrăzneaţă oferă demonstraţii de virtuozitate şi rafinament, vorbeşte despre frecventarea cu folos a unor largi arii culturale. Albastrul încălzit sau rece, amintind de puritatea tonurilor miniaturii medievale româneşti, ale artei persane sau extrem-orientale, este susţinut de nuanţe de roşu îndelung elaborate, de galbenuri scăpărătoare. Adâncimile, perspectiva sondajului în spaţii ce se întrepătrund şi se desfăşoară la infinit sunt realizate exclusiv cu mijloacele culorii. Chipurile umane, moriştile, prezenţele desprinse din repertoriul literaturii populare amintesc fără ostentaţie de universul puternic individualizat al lumii copilăriei sale. Este un univers căruia experienţa culturală îi adaugă, firesc, motive şi probleme noi, integrate unui discurs plastic – cu probleme şi soluţii specifice – în care sugestiile geometrice (cercuri, triunghiuri) creează contrapuncte pentru tuşele energice, gestuale (vezi *Action painting*), poartă semnele expresionismului abstract*. (Vezi fasciculul III, planşa 45)

Bibliografie: Alexandra Titu, „Corneliu Vasilescu”, în *13 pictori români contemporani*, Bucureşti, 1983.

Vasilescu, Paul (n. Valea Botei, Buzău, 1936 – m. Bucureşti, 2012). Sculptor român. A studiat la Institutul de Arte Plastice „N. Grigorescu” din Bucureşti (1955-1962) cu Boris Caragea. Între anii 1966 şi 1967 beneficiază de o bursă de studii în Franţa.

Participă la: Bienala Tinerilor Artişti de la Paris, 1963; Concursul „Paul-Louis Weiller”, Paris, 1974; Bienala de sculptură „Dantesca”, Ravenna, 1975; „Plastik und Blumen”, Berlin, 1975; Trienala de la New Delhi, 1979. Distincţii: Premiul pentru sculptură al Uniunii Artiştilor Plastici din România, 1968; Premiul Ion Andreescu al Academiei Române, 1971; Marele Premiu al UAP, 1972. Mulţi ani este profesor la catedra de sculptură a Universităţii de Arte din Bucureşti. În portrete (*Nicolae Bălcescu*) sau statui (*Ion Andreescu*, Buzău; *Ştefan cel Mare*, în faţa Casei de Cultură din Suceava), sculptorul prezintă un foarte personal mod de a înţelege exprimarea spiritului prin intermediul materialelor la care apelează. Volumele aflate într-o expansiune care, la un moment dat, le-ar putea distruge unitatea sunt supuse unor rigori compoziţionale, unor principii de organizare spaţială de natură să le menţină într-un ansamblu figurativ de mare expresivitate. Un deosebit simţ al esenţialului îl conduce spre un echilibru între tensiunile vitale şi asceza formei, ceea ce are ca rezultat o „optimizare” a structurilor spaţiale. Vehemenţa expresiei se consumă la acelaşi nivel cu nevoia de a aşeza întregul material al reprezentării într-o ordine clară. O mărturie în plus a intensităţii emoţiei şi a efortului spre construcţia logică aduc lucrările din ciclul „Maternitate”. Lucrările sale se disting prin dramatismul pe care îl imprimă compoziţiei, prin surpriza partiturii spaţiale.

Vasneţov, Viktor Mihailovici (n. Lopial, 1848 – m. Moscova, 1926). Pictor rus. A studiat la Academia de Arte din Sankt-Petersburg (1868-1875), împrietenindu-se cu Ilia Repin*. Participă, mai ales cu peisaje, la expoziţiile „pictorilor ambulanţi” (vezi *Peredvijniki*). Stabilit în 1878 la Moscova,

începe să acorde un tot mai mare interes compoziţiei istorice, în care face să apară eroi ai legendelor şi istoriei ruse. La fel ca Surikov*, vede în pictarea unor scene istorice un mod de a reda strălucirea tradiţiilor, valorilor trecutului, permanentizate de baladele şi povestirile populare, în cunoscutele „baline”. Cu o astfel de viziune pictează tablouri ca: *Bogatîrii*, *Lupta slavilor cu sciţii*, 1881; *La răspântie,* 1882. În urma apropierii de cercul lui S. Mamontov, a realizat decoruri pentru opera *Snegurocika* de Rimski-Korsakov, fiind unul dintre promotorii artei decorative destinate teatrului. S-a preocupat de asemenea de arta murală şi monumentală (proiectele pentru decorarea faţadei Galeriei Tretiakov din Moscova şi frescele catedralei Vladimir din Kiev, 1885-1896).

Bibliografie: M. Alpatov, *Viktor Vasneţov*, Moscova, 1954.

Vassiliou, Spyros (n. Galaxidi, 1902 – m. Atena, 1985). Pictor grec. A studiat la Academia de Arte Frumoase din Atena sub îndrumarea lui Nikolaos Lytras (1921-1926), reprezentant al direcţiei foviste* în epocă. În pictură şi grafică recurge frecvent la invocarea tradiţiei greceşti, pe care o urmăreşte în momentele ei de maximă înflorire, în Antichitate, în perioada bizantină, ca şi în arta populară ce se prezintă ca depozitară peste veacuri a unei anumite experienţe culturale. Aducerea în imagine a trecutului nu înseamnă evaziunea spre timpuri presupuse a fi mai pline de împliniri decât prezentul. Este mai curând un mod de permanentizare a tot ceea ce s-a constituit ca valoare de-a lungul vremii, în aşa fel încât trăirea în actualitate apare, în mod evident, îmbogăţită. A realizat de asemenea ansambluri de frescă la bisericile Sf. Dionisie din Atena şi Sf.

Constantin şi Elena din Detroit. Prin atitudinea sa de susţinere a valorilor aflate în patrimoniul cultural format în milenii de evoluţie, artistul ni se prezintă ca un exponent constant a ceea ce numeşte „impresionismul* grec”.

Večeřa, Vlastimil (n. Nové Veselí, 1921 – m. Praga, 1987). Sculptor ceh. A studiat la Academia de Arte din Praga (1945-1949) sub îndrumarea profesorilor Vincenc Makovský şi Jan Lauda. În 1965 devine profesor de sculptură în cadrul Academiei de Arte pe care a urmat-o. Se consacră artei monumentale, realizând mai multe ansambluri statuare destinate să împodobească spaţiul public, întreprinderi (uzinele ŽĎAS), case de cultură (Ostrava) etc. Cu o clară intuiţie a raporturilor spaţiale, artistul distribuie volume ce se înscriu cu autoritate în ambianţă. Înţelegerea particularităţilor limbajului sculptural îl fereşte de literaturizare, oferindu-i posibilitatea abordării unor teme celebre, cum se întâmplă în compoziţia *Hamlet* (1968), aflată la Galeria Naţională din Praga.

Vedova, Emilio (n. Veneţia, 1919 – m. Veneţia, 2006). Pictor italian. Aderă la mişcarea Corrente (1942) şi la Fronte Nuovo delle Arti (1946). În 1946 semnează manifestul *Oltre Guernica* şi inaugurează ciclul „Geometrii negre”. În 1952 participă la Bienala de la Veneţia, făcând parte din Grupul celor opt (Gruppo degli otto), prezentat în pavilionul italian. Debutează cu desene în care înregistrează aspecte ale vechii arhitecturi veneţiene. Creionarea este nervoasă, incisivă, traducând o permanentă nelinişte. Artistul evită linia dreaptă, formele geometrice, pentru a lăsa libere impulsurile temperamentului

său de „expresionist* înnăscut”, cum l-a definit Leone Minassian. De sub ţesătura de accente grafice şi pete de culoare răzbate adeseori conturul realităţii figurative, care reţine atenţia pictorului. În anii 1960 se interesează de condiţia spaţială a expresiei plastice, experimentând crearea de multipli* (ciclul „Plurimi”), şi de interacţiunea dintre diferite materiale (*Spazio/Plurimo/Luce*, 1976).

Bibliografie: Lionello Venturi, *Emilio Vedova*, Roma, 1956; G. Giandomenici, *Emilio Vedova*, Veneţia, 1972.

Velde, Henry van der (n. Anvers, 1863 – m. Oberägeri, 1957). Arhitect, pictor şi decorator belgian. Studiază pictura la Academia de Arte Frumoase din Anvers (în 1881), apoi (în 1884-1885) la Paris, în atelierul lui Carolus-Duran. Aici e influenţat de postimpresionism şi debutează în pictură în manieră divizionistă (vezi *Neoimpresionism*). În 1886 fondează la Anvers cercul Als Ik Kan, apoi asociaţia L'Art independent. În 1889 participă la activitatea grupului de avangardă Les XX din Bruxelles. Influenţat de sintetismul lui Gauguin*, de simbolism* şi de principiile mişcării engleze Arts and Crafts*, realizează tapiserii cu caracter simbolist (*Îngerul*, 1891) şi mobilier cu o linie revoluţionară. Reşedinţa pe care şi-o construieşte la Uccle – celebra Bloemenwerf – transpune ideile sale teoretice. Artistul realizează aici o ambianţă unitară, în care spaţiul arhitectural, obiectele de mobilier, până la cele mai neînsemnate elemente de echipament al interiorului, comunică, subordonându-se unei viziuni de ansamblu. Linia curbă, ondulatorie, dinamică, cultivată de Art Nouveau* – tipică pentru Şcoala engleză a lui Morris, pentru Şcoala din Glasgow şi pentru Horta* –

înlocuieşte aici eclectismul istoric, decoraţia încărcată şi permite trecerea spre o concepţie funcţionalistă (vezi *International Style*). Dar contactul cu simboliştii îl va urmări pe Van de Velde, care, mereu în avangardă, construieşte clădiri epurate de decor şi perfect adaptate funcţiei (Şcoala de artă din Weimar, 1906; Teatrul Werkbund-ului, 1914 etc.), dar nu se va desprinde niciodată cu totul de o estetică bazată pe empatie, presupunând un vitalism transpus la nivelul formei (în predominanţa liniei curbe dinamice şi încărcate de tensiune emoţională). Din 1899 se stabileşte în Germania. Se alătură un timp grupului Pan din Berlin. Proiectează şi decorează o serie de magazine şi clădiri publice, printre care Folkwang Museum din Haga. Din 1906, opera şi activitatea sa înregistrează o mutaţie însemnată. Chemat de Marele Duce de Saxa-Weimar (al cărui consilier era din 1901) să reformeze învăţământul artistic, elaborează un sistem de învăţământ bazat pe dezvoltarea calităţilor native ale viitorilor creatori. Clădirile pe care le proiectează acum sunt funcţionale şi sobre. Contactul cu latura sistematică şi raţionalistă a spiritului germanic contrabalansează fascinaţia romantismului care se exercitase de la început asupra sa. În 1912 construieşte Muzeul Kröler-Müller. Expoziţia deschisă în 1914 de Deutscher Werkbund* la Köln, pentru care construieşte celebrul teatru, încununează această a doua fază a operei sale. Primul război mondial îl determină să părăsească Germania. Din 1925 revine în Belgia, unde fructifică experienţa de la Weimar, conducând Institutul de Arte Decorative de la Cambre şi Şcoala Naţională Superioară de Arhitectură şi Arte Decorative. Conduce de asemenea Catedra de arhitectură a Universităţii din Gent. Îşi redactează

memoriile şi publică în continuare texte teoretice, mai ales în faza finală a vieţii, când trăieşte în Elveţia.

Bibliografie: Henry van de Velde, *L'art futur*, Bruxelles, 1895; Henry van de Velde, *Formules d'une esthétique moderne*, Bruxelles, 1923; S.M. Canning, *Henry van de Velde – Paintings and Drawings*, Anvers, Otterlo, 1988; K.-J. Sembach, *Henry van de Velde*, Paris, Stuttgart, 1989.

Veličković, Vladimir (n. Belgrad, 1935). Pictor sârb. A studiat la Facultatea de Arhitectură din oraşul natal (1954-1960). În perioada 1962-1963 frecventează atelierul lui Hegedušić* din Zagreb. Din 1966 lucrează la Paris. Participă la: Bienala de la São Paulo, 1963, 1965; Expoziţia „September" International, Londra, 1964; Bienala de la Paris, 1965, 1969; Bienala de la San Marino, 1965; Expoziţia „Joan Miró", Barcelona, 1967; Expoziţia internaţională de gravură, Tokyo, 1971; Primul Salon Internaţional de Artă, Paris, 1974. Distincţii: Premiul I pentru soluţia arhitectonică şi urbanistică a cetăţii de la Smedereva, 1961; Premiul pentru pictură al Bienalei de la Rijeka, 1962, 1970, 1974. A realizat monumente la Moslavačka, Podgorica (împreună cu Džamonja*, 1967) şi *Monumentul celor căzuţi în Războiul de eliberare*, Zajecar, Kraljevica, 1971. Este de asemenea autor de decoruri pentru teatru şi de ilustraţie de carte. În pictură şi în desene prezintă personaje aflate în plutire, într-un spaţiu larg deschis şi presărat cu semne matematice – reflexe ale unui efort raţionalizator. Racursiurile îndrăzneţe, neaşteptate imprimă elementelor figurative o mişcare energică ce susţine tensiunea psihologică a reprezentărilor sale.

Bibliografie: Miodrag B. Protić, Zoran Kržišnik, Jerko Denegri, *Veličković*, Belgrad, Ljubljana, 1987.

Vereşceaghin, Vasili Vasilievici (n. Cerepoveţ, 1842 – m. Port Arthur, 1904). Pictor rus. După ce studiază la Academia de Arte din Sankt-Petersburg (1861-1863), frecventează atelierul lui J.-L. Gérôme, din Paris. A călătorit prin diferite regiuni ale Rusiei, în aproape toate ţările europene, în India (1874-1876 şi 1882), Siria (1884), SUA, Japonia (1890). Ca pictor militar, ia parte la războiul din Turkistan (1867-1870), este prezent pe frontul rus împotriva Turciei (1877-1878) şi la războiul ruso-japonez (1904-1905), în timpul acestuia din urmă pierzându-şi viaţa ca urmare a exploziei vasului-amiral *Petropavlovsk*, pe care se afla. Experienţa acumulată în cursul călătoriilor de studii şi mai ales impresiile din perioada cât a fost „reporter de război" s-au concretizat într-o operă cu o largă respiraţie narativă. Devine cel mai apreciat pictor de bătălii din arta rusă (ciclul de tablouri realizate în Turkistan etc.). Caracterului documentar el îi adaugă adesea o valoare alegorică. Pentru a arăta absurdul violenţei, al iraţionalului, a creat o „trilogie a execuţiilor": răstignirea (în Imperiul Roman), spânzurătoarea (în Rusia) şi omorârea cu tunul (în India). În acelaşi spirit, a pictat *Apoteoza războiului* (1871-1872) – imaginea unei uriaşe piramide de cranii crescând monstruoasă într-o lume golită de viaţă.

Bibliografie: M.V. Alpatov, *Vasili Vereşceaghin*, Moscova, 1955; A. Lebedev, *Vasili Vereşceaghin*, Moscova, 1959.

Verlan, Mark (n. Cocieri, Dubăsari, 1963). Artist din Republica Moldova. Studiază la Şcoala de Arte Frumoase „Schiusev" (1974-

1978) şi Colegiul de Arte Frumoase „Al. Plămădeală” (1983-1986) din Chişinău. Ia parte la înfiinţarea Asociaţiei Tinerilor Pictori, în 1987. Expoziţii personale: „Iluzii”, Chişinău, 1994; „Exodul”, Chişinău, 1995; „If I had a workshop”, Chişinău, 1999; „Marioca, fiul ploii”, Cluj-Napoca, 1999; „Eny”, Chişinău, 2009; „Cercetări în sfera publică”, KSAK, Chişinău, 2011. Expoziţii de grup: Manifestările nonconformiste organizate de Centrul Soros din Chişinău, după 1991; „Multiple Homes”, USA/Moldova, 1997; „Surâsul Giocondei”, Chişinău, 1998; Festivalul de performance-uri „Periferic 2”, Iaşi, Chişinău, 1998; „Tranzit Napoc”, Cluj-Napoca, 1999; „After the Wall”, Stockholm, 1999; „Unfortunately last Sunday afternoon somebody left the door open…”, Sittard, Olanda, 2000; „Blood and Honey”, Viena, 2003; „Transfer”, Moscova, 2009. Fire independentă, sfidează canoanele obişnuite ale manifestărilor, prezentându-se mereu ca o voce singulară în domeniul creaţiei. Adoptă tonul persiflant, de sorginte dadaistă[*], transformând fiecare prezenţă a sa într-un act de negare ce cuprinde propria propunere. Extrem de mobil, comentează cu multă vervă evenimentele la care ia parte, prezentându-se detaşat, în aşa fel încât ceea ce promite să fie pompos să ajungă la dimensiuni derizorii. Este o formă de luciditate care restructurează condiţia artistului şi a operei sale.

Bibliografie: Alexandra Titu, Constantin Prut, *The Body in the Balkan Art*, Timişoara, 2011.

Veselý, Aleš (n. Čáslav, 1935). Sculptor ceh. A studiat la Academia de Arte Frumoase din Praga (1952-1958). Participă la expoziţiile: „Confruntare”, Praga, 1960; „Argument”, Varşovia, 1962; „Autour de surréalisme/Phases”, Caen, 1965; „Alternative actuale”, L’Aquila, 1965; Bienala Tineretului, Paris, 1965;

Biennal of Prints, Tokyo, Kyoto, 1966; Bienala de sculptură, Middelheim, Anvers, 1967; „De Myslbek à nos jours”, Musée Rodin, Paris, 1968; „Eleven Contemporary Artists”, New York University, 1980; „Dessins tchèque du 20čme siècle”, Centre Georges Pompidou, Paris, 1983. Evoluează pe fondul dezbaterilor despre realism, convocând în imagine structuri obiectuale din familia artei pop*. Obiectele a căror funcţionalitate s-a pierdut se combină neaşteptat, rezultând noi ansambluri, cu legi în care triumfă hazardul. Dicteul automat care se afirmă în fiecare compoziţie furnizată are la bază credinţa că se captează în acest fel un ghem de semnificaţii care la o privire obişnuită scapă atenţiei.

Bibliografie: Michal Schonberg, *Walk Through That Gate! Conversations with Aleš Veselý*, Praga, 2007.

Vida, Gheza (n. Baia Mare, 1913 – m. Baia Mare, 1980). Sculptor român. Începe să sculpteze ca autodidact. Pleacă voluntar în Spania, de partea revoluţiei (1936), după care, în drum spre patrie, poposeşte în mai multe muzee din Europa. Studiază sistematic sculptura la Budapesta (1942-1944). Participă la Bienala de la Veneţia, 1958. Autor al monumentelor de la Carei, 1963, Moisei (lemn – 1966; piatră – 1972) şi *Sfatul bătrânilor*, 1976, din Baia Mare. În *Monumentul de la Moisei*, artistul atinge acea tensiune unică la care s-a afirmat vocaţia ordinii, a echilibrului psihic şi cosmic, a locului impregnat decisiv de umanitate, din sanctuarele dacice sau din spaţiile de evocare brâncuşiene. Cele 12 coloane, dispuse circular, reprezintă maramureşeni sau fiinţe din mitologia locală. Un subtil joc al forţelor centripetale adună aici datele vieţii spirituale, în vreme ce tensiunile centrifugale extind nemăsurat semnificaţiile

acestui loc în care se glorifică eroi maramureşeni. În *Sfatul bătrânilor*, artistul alege din viaţa satului, dintr-o civilizaţie străveche şi perfect împlinită, un moment grav şi solemn. Este un moment când bătrânii, atât de pregnanţi acolo, în mijlocul satului, se sustrag datelor concrete şi pătrund într-un timp infinit, într-un spaţiu al meditaţiei. Şi în restul operei sale Vida se preocupă de cercetarea şi aducerea în lumină a mitologiei populare, a unor reprezentări cu rădăcini în practicile magice. O acută stare imaginativă amplifică în modul cel mai deplin operant semnificaţia lucrurilor şi evenimentelor (*Omul apelor*, *Omul nopţii*, *Omul pădurii*, *Solomonarul*, *Vâlva minei*, *Priculiciul minei* etc.). Artistul creează totodată şi lucrări în care accentul se mută pe notaţia realistă, pe observarea unor crâmpeie de viaţă – *Buciumaşul*, *Odihna*, *Dans din Oaş*, *Horitoarea*, *Carnavalul*. (Vezi fasciculul II, planşa 25)

Bibliografie: Raoul Şorban, *Vida*, Bucureşti, 1981.

Video-art. Gen artistic bazat pe sistemele de constituire şi transmitere electronică a imaginii, ca zonă de experiment vizual, de reconfigurare a relaţiilor interdisciplinare şi ca modalitate de recontextualizare socială a experienţei artistice. Spaţiul şi timpul în arta video, legate de modelele filmului şi televiziunii, suportă mutaţii calitative esenţiale. De asemenea, se schimbă relaţiile cu dimensiunea obiectivă a realului, în primul rând prin dorinţa de imediateţe şi de verticalitate a relatării, instaurată de reportajul care constituie aportul informativ definitoriu al televiziunii (ca instituţie jurnalistică), în al doilea rând prin tentativa instaurării timpului imaginii ca timp real. Spaţiul devine imploziv, ca experienţă globală. Timpul, la rândul său, fie tinde să exploateze concordanţa cu

timpul real, ca o strategie de anulare a convenţiei estetice, fie (de pildă, experimentele psihotemporale ale lui Gordon Douglas), fie mizează pe pluralitatea discursurilor temporale, pe posibilitatea intersectării lor, pe aleatoriul temporal. Originile artei video se plasează în însăşi istoria televiziunii, cu etapele sale de la pionieratul experimentului tehnologic legat de utopia transmiterii imaginii la configurarea televiziunii ca mediu automat, cu propriile-i legităţi (primele decenii ale secolului trecut, elaborarea strategiilor TV ca fenomen de masă, definirea televiziunii ca sistem cultural, primul său criticism, politizarea televiziunii, în anii 1970), şi instaurarea televiziunii ca mod de existenţă (desigur, integrat întregii civilizaţii electronice ca premisă a unui mod de viaţă). În acest sens, arta video a avut momente de participare la explorările experimentale (pionieratul lui Vostell* şi Paik*) sau ca distanţare politică (gherila video a anilor 1960), pentru a se ramifica în stiluri şi domenii de explorare diverse, păstrându-şi caracterul experimental fie la nivel tehnologic, fie la restructurările limbajului vizual sau la dezvoltarea unui potenţial liric. Pe de altă parte, această formă specifică de activitate artistică se dezvoltă direct din filmul experimental al avangardei istorice (filmul suprarealist al lui Man Ray*, Luis Buñuel, Dalí*, Jean Cocteau, filmul abstract* al lui Léger*, filmul expresionist* al lui Stroheim) şi, în etapa mai recentă, din filmul experimental dezvoltat la confluenţa cu formele nonobiectuale de land-art* (Vito Acconci, Oppenheim*, Robert Smithson, David Lamelas) sau body-art* (Bruce Nauman, Keith Sonnier, Sarkis, Beuys*, Daniel Buren, Gilbert & George*, Mario Merz, Klaus Rinke, Richard Serra etc.). Pionierii artei video abordează posibilităţile imaginii dinamice pentru programe diverse legate

de media performance (Bill Viola*, Mako Idemitsu şi Woody Vasulka, John Baldessari, Dara Birnbaum, Ana Mendieta, Peter Campus, William Wegman, Gary Hill, B. Galeev, Pipilotti Rist* sunt numai câteva dintre cele mai cunoscute nume ale acestui nou sector artistic, deja posesor al unei istorii şi al unei estetici proprii). Imaginea video şi ecranul (obiectul) TV dezvoltă o evoluţie spectaculoasă şi la interferenţa cu arta spectacolului (vezi *Performance art*) şi cu formele ambientale şi sculpturale – instalaţia şi sculptura video. În acest caz se uzează de focalizarea spaţiului prin imagine, de fragmentarea şi recompunerea spaţiului, de presiunea psihofizică a spaţiului, de mişcarea în spaţii extinse, precum şi de dialogul între formele statice şi fereastra dinamică a cadrului televizat sau de suprapunerea de mari dimensiuni a imaginii mişcate, a proiecţiei video. Regăsim artişti care practică performance, instalaţie sau scenografie video, interesaţi de toate extensiile acestui mediu, de posibilităţile mereu noi oferite de editarea electronică, de tehnologiile de vârf ca premise ale spaţiului virtual.

Bibliografie: Karl Gerbel, Peter Weibel (eds.), *Ars Electronica 95. Mythos. Information. Welcome to the Wired World*, Viena, New York, 1995; Michael Rush, *New Media in Late 20th-Century Art*, Londra, 1999.

Vieira da Silva, Maria Helena (n. Lisabona, 1908 – m. Paris, 1992). Pictor portughez. Studiază sculptura la Paris cu Bourdelle* (1928-1929) şi Despiau*, apoi pictura cu Léger*, Bissière*, Hayter şi Friesz*. Realizează o decoraţie murală pentru Universitatea din Rio de Janeiro (1936), stabilindu-se o

vreme, împreună cu soţul său, pictorul maghiar Árpád Szenes*, în Brazilia (1940-1947). A participat la: Bienala de la Veneţia, 1950, 1954; Documenta din Kassel, 1954; „50 Ans d'Art Moderne", Bruxelles, 1958; Bienala de la São Paulo, 1962. Distincţii: Premiul pentru tapiserie al Universităţii din Basel, 1954; Marele Premiu pentru pictură la Bienala de la São Paulo, 1962; Marele Premiu Naţional al Artelor, Franţa, 1963. Artista realizează o serie de cicluri pe teme cunoscute: oraşul, biblioteca, atelierul, pădurea, apa etc., construind suprafeţe largi, în care intersecţiile liniilor verticale cu cele orizontale creează pătrate aparente, aşezate într-un ritm decorativ. Coloritul e plin de forţă senzorială, ce solicită atenţia. Operele sale sunt un spectacol vizual în care patetismul accentelor grafice şi colorate nu cedează convenţiilor decorative, ci constituie mai curând o promisiune pentru contemplaţie şi visare.

Bibliografie: Dora Vallier, *Vieira da Silva*, Paris, 1971; Guy Weelen, *Vieira da Silva*, Paris, 1974; J. Lassaigne, G. Weelen, *Vieira da Silva*, Barcelona, 1978; *Maria Helena Vieira da Silva*, catalog, Grand Palais, Paris, 1988.

Vigeland, Gustav (n. Mandal, 1869 – m. Oslo, 1943). Sculptor norvegian. După ce studiază la Oslo şi la Copenhaga sub îndrumarea lui G. Bissen, în 1892 pleacă la Paris, unde devine elevul lui Auguste Rodin*. Debutează sub influenţa maestrului francez, creând monumente – *Beethoven*, *N.H. Abel*, *Wergeland* – sau sculpturi menite să împodobească, în spiritul vechii construcţii gotice, catedrala din Trondheim. Din 1905 începe să lucreze la un uriaş ansamblu de opere sculpturale pentru

Parcul Frogner din Oslo. În această „Sixtina în *plein air*”, după cum o numeşte Pierre Volboudt, sute de figuri umane alcătuiesc una dintre cele mai ample naraţiuni realizate cu mijloacele sculpturii în piatră. Viziuni eroizante, simboluri desprinse din mitologie, reprezentări erotice – sculpturile refac, după o concepţie regizorală de anvergură, diversitatea aspectelor din planul real al existenţei umane.

Bibliografie: Arne Brenna, *Guide to Gustav Vigeland’s Sculpture Park in Oslo*, Oslo, 1960; Ragna Stang, *Gustav Vigeland, the Sculptor and His Works*, Oslo, 1965.

Villanueva, Carlos Raúl (n. Londra, 1900 – m. Caracas, 1975). Arhitect venezuelean. A studiat la Şcoala de Arte Frumoase din Paris. În cadrul unei societăţi de proiectare şi construcţii, „Banco Obrero”, contribuie la dezvoltarea noii arhitecturi în ţara sa. Dezvoltarea rapidă a oraşului Caracas îi permite realizarea a numeroase ansambluri de locuinţe, între care uriaşele blocuri Dos de Diciembre şi El Paraíso. Oraşul universitar – cu stadion olimpic, bibliotecă, spital, săli de cursuri, amfiteatre – este un exemplu de înţelegere complexă a armoniei dintre elementele construite şi fondul natural. În acest ansamblu, pe lângă structurile arhitectonice cu atribute estetice clare, el plasează operele unor artişti ca Arp*, Calder*, Vasarely*, Léger* ş.a., care participă în mod specific la configurarea ambianţei. Arhitectul a apelat şi în alte cazuri la pictori şi sculptori pentru a desăvârşi expresia construcţiilor proiectate de el. Astfel, la una dintre capodoperele sale, *Aula Magna* (1952-1953), proiectoarele acustice au fost desenate de sculptorul american Calder. De asemenea, *Plaza Cubierta*

(foaierul) a fost prevăzută cu o serie de opere de artă plastică aşezate aici în spiritul sintezei pe care o face între diferite genuri, pentru obţinerea unui spaţiu impregnat de valori estetice.

Bibliografie: Carlos Raúl Villanueva, *Textos escogidos*, Caracas, 1980; S. Moholy-Nagy, *Carlos Raúl Villanueva and the Architecture of Venezuela*, New York, 1964.

Villon, Jacques (*Gaston Émile Duchamp*) (n. Damville, 1875 – m. Puteaux, 1963). Pictor şi gravor francez, fratele lui Marcel Duchamp*, Raymond Duchamp-Villon* şi Suzanne Duchamp. În 1894 vine la Paris şi frecventează atelierul de pictură al lui Cormon. Colaborează cu desene la publicaţii ca *L'Assiette au beurre*, *Chat noir*, *Courrier français*, *Lanterne*. În 1912 se adunau la Puteaux mai mulţi artişti preocupaţi atunci de geometria construcţiei plastice, de arta cubistă*. Printre ei: Gleizes*, Metzinger*, Picabia*, Léger*, R. Delaunay*, La Fresnaye*, fraţii Duchamp. Grupul primeşte – la propunerea lui Jacques Villon, care reactualiza un canon compoziţional calculat încă de Vitruviu şi folosit mult în Renaştere – numele de Section d'Or* (Secţiunea de Aur), ceea ce indică introducerea unor principii ştiinţifice în elaborarea operei. Distins cu Medalia de aur pentru pictură şi gravură la Expoziţia internaţională de la Paris, 1937; Marele Premiu pentru gravură la Lugano, 1949; Premiul Carnegie, 1950; Marele Premiu la Bienala de la Veneţia, 1956. Este considerat de obicei un reprezentant al cubismului, deşi el nu urmează cu fidelitate programul acestui curent artistic. Este mai curând o interpretare personală a raţionalismului în artă, făcută fără zgomot, ceea ce a făcut ca pictorul să fie abia mai

târziu recunoscut de comentatori. Parcurgând cu discreţie, cu senină detaşare, drumul spre realizarea proprie, pictorul se dovedeşte un liric sensibil, un credincios al bucuriilor simple, trăite în mijlocul peisajului: „Am plecat întotdeauna de la realitate”, mărturiseşte pictorul. De la tablouri în care principiile cubiste sunt mai evidente (*Tânără fată*, 1912), ajunge curând la o pictură mai liberă, mai spontană, cu suprafeţe largi (*Joc*, 1919; *Echilibru roşu, 1921*). Peisajele pe care le va picta apoi apelează la ordonarea geometrică a maselor de culoare prin care traduce senzaţiile trezite de largi mase vegetale, de ceruri şi de ape, dar geometrizarea pe care o aplică nu ţine de canoanele cubiste, ci este mai degrabă rodul plăcerii de a da coerenţă vizuală petelor de culoare (*Arhitectura*, 1931; *Teatrul*, 1932; *Ferestre*, 1933). Deşi revine uneori la portret (*Bărbat desenând*, 1935), Villon se consacră aproape în întregime peisajului, naturii care răzbate în imaginile sale oricât de departe ar merge reducţiile şi sintezele materialului vizibil.

Bibliografie: Raymond Cogniat, *Villon: peintures*, Paris, 1963; Peter A. Wick, *Jacques Villon: Master of Graphic Art (1875-1963)*, New York, 1964.

Vilt, Tibor (n. Budapesta, 1905 – m. Budapesta, 1983). Sculptor maghiar. A studiat la Şcoala de Artă Decorativă şi apoi la Academia de Arte Plastice din Budapesta (absolvent în 1928). În perioada 1928-1931 beneficiază de o bursă de studii la Academia de Arte Frumoase din Roma. Operele sale au fost prezentate la Bienala de la Veneţia, 1968. Laureat al Premiului Munkácsy (1965). Artistul experimentează capacităţile de expresie ale unor materiale diferite: bronzul, aluminiul, sticla, masele plastice. Prin multiplicarea unei forme, a unui model

geometric tăiat, obţine impresia de adâncime, de mişcare în spaţiu. Unele lucrări (*Pilon*, 1971; *Stâlp*, 1972), dezvoltate pe verticală, anunţă posibilitatea reluării lor la scară monumentală.

Viola, Bill (n. New York, 1951). Artist american. Se formează la Universitatea din Syracuse, unde apoi va deveni profesor de artă video*. În 1987 i se organizează o retrospectivă la Museum of Modern Art din New York; este prezent în 1988 la Bienala de la Veneţia. Face o sinteză de imagini video, muzică electronică, instrumentarul tehnologic ultramodern fiind pus în situaţia de a-i amplifica şi dezvolta simţurile. Benzile video, integrate uneori în instalaţii*, se transformă în acţiuni* de un tip special, în care rolul actantului este încredinţat unui complex organism mecanic, sensibilizat de achiziţiile tehnologice ale epocii. Filmele şi videoinstalaţiile angajează variate discuţii pe teme de stringentă actualitate, cu un public spre care punţile de comunicare păreau întrerupte de uzura limbajelor tradiţionale (*Sfântul Ioan al Crucii*, 1983; *Teatrul memoriei*, 1985; *Somnul raţiunii*, 1988).

Bibliografie: *Bill Viola. Installations and Videotapes*, catalog, The Museum of Modern Art, New York, 1987.

Vlad, Aurel (n. Galaţi, 1954). Sculptor român. A studiat la Institutul de Arte Plastice „N. Grigorescu” din Bucureşti (1980-1984). Participă la: Bienala umorului, Gabrovo, 1986; Bienala Dantesca, Ravenna, 1986, 1988, 1996; Bienala Asia-Europa, Ankara, 1990; Expo ’92, Sevilla, 1992; Bienala de la Veneţia, 1995; „Arta în România astăzi”, Ludwig Forum, Aachen, 1997;

„Arta figurativă”, Muzeul Cobra, Amsterdam, 1998; „Transfiguraţii”, Budapesta, 1998; Trienala de sculptură, Osaka, 1998; „Bizanţ latin”, Roma, 1999; Expoziţia Universalia, Hanovra, 2000; „Îngeri şi oameni”, Strasbourg, 2001. Participă la mai multe simpozioane de sculptură în România şi la: Mtskheta, Georgia, 1990; Beratzhausen, 1992; Althausen, 1994; Højer, Danemarca, 1995; Burgessler, Germania, 1996. Distincţii: Premiul pentru sculptură al Uniunii Artiştilor Plastici din România, 1990. Cultivă o figuraţie complexă, mai întâi în traforaj, în panouri, pe care le poate asambla, oferind o multitudine de suprafeţe active. Curând este atras de reprezentarea ronde-bosse, interesându-se de orchestrarea formelor şi a gesturilor. Patetismul vehement dintr-o serie de reprezentări ale fiinţei umane face să apară o tendinţă expresionistă* ce răzbate în fiecare detaliu, în mişcarea figurilor, în tensiunea care se instalează între ele. (Vezi fasciculul III, planşa 18)

Vlad, Ion (n. Feteşti, 1920 – m. Paris, 1992). Sculptor român. A absolvit Academia de Arte Frumoase din Bucureşti. La Paris (se stabileşte în Franţa în 1965) participă cu regularitate la Salon de la Jeune Sculpture, Salon des Réalites Nouvelles, „Comparaisons”, la expoziţia itinerantă „50 sculptures de la Nouvelle École de Paris” etc. Animat de un ideal clasic al sculpturii, el face din fiinţa umană eroul întregii sale creaţii. În portrete, studii de nud şi statui analizează formele umane, reţinând acele aspecte care vorbesc despre armonie şi frumuseţe, despre ceea ce este durabil în realitatea umană, dincolo de incidente, de aparenţe şi acţiuni distructive ale timpului. Într-o perioadă în care viaţa artistică înregistrează

cele mai diferite experimente, atât în planul mijloacelor tehnice, cât şi în cel al structurii figurative, sculptorul crede în posibilităţile nelimitate ale corpului uman de a acoperi întreaga gamă a problematicii existenţiale. A realizat monumente în aer liber la Timişoara, Bucureşti, Oneşti, Tokyo, Evry (Paris), Monte Carlo, Cergy-Pontoise, Bois-Colombes, Nisa.

Bibliografie: Marin Mihalache, *Ion Vlad*, Bucureşti, 1966; Emil Druncea, *Ion Vlad – Sculptor (1920-1992)*, Călăraşi, 2009.

Vlaminck, Maurice de (n. Paris, 1876 – m. Rueil-la-Gadelière, 1958). Pictor francez. Născut într-o familie de muzicieni (tatăl era flamand, iar mama din Lorena). Fire independentă, preferă viaţa în aer liber, participând la concursurile de ciclism şi, mai târziu, la cursele de automobile. La Chatou îl întâlneşte pe Derain*, care îl îndeamnă să picteze. Împreună vor forma aşa-numita Şcoală din Chatou. Tablourile sale figurează la Salonul de Toamnă din 1905, alături de operele unor artişti ca Matisse*, Van Dongen*, Rouault*, Manguin*, Marquet*, Friesz*, Puy*, în sala poreclită „Cage aux fauves” („Cuşca fiarelor”), de unde şi denumirea noii orientări lansate cu acest prilej – fovismul*. Pânzele din această perioadă sunt tipice pentru concepţia foviştilor: culorile vii, incendiare invadează compoziţia, în tuşe energice, spontane, traducând tumultul interior al artistului (*Podul din Chatou*, *Les Bateaux-lavoirs*, *Strada din Marly-le-Roi*, *Copacii negri*). După 1908, contrastele sunt temperate, coloritul devine mai sobru, compoziţia elaborată cu mai multă rigoare, ceea ce vădeşte influenţa lui Cézanne*, a cărui operă o admiră în acest timp. Artistul se retrage la Valmondois, apoi la Tourilličre, apropiindu-se tot mai mult de tradiţiile picturii

flamande. Accentele grafice se înmulţesc, vechile explozii cromatice convertindu-se într-o atmosferă sumbră, plină de tensiuni.

Bibliografie: Pierre Cabanne, *Vlaminck*, Paris, 1966; *Maurice de Vlaminck*, catalog, Musée des Beaux-Arts, Chartres, 1987.

Vlasiu, Ion (n. Lechinţa, Mureş, 1908 – m. Bucureşti, 1997). Sculptor şi pictor român. Studiază la Şcoala de Arte şi Meserii din Târgu-Mureş (1921-1926) şi la Academia de Arte Frumoase din Cluj (1929-1930). În 1932, împreună cu poeţi şi scriitori din Cluj, scoate revista de avangardă *Herald*. În 1937 este prezent cu o amplă selecţie la „Galerie contemporaine", Paris. Expune la Bienala de la Veneţia, 1976. Realizează monumentele: *Maternitate* din parcul Grădina Icoanei, 1958; *Iubire* din parcul Floreasca, 1962; *Ion Creangă* din parcul Herăstrău, 1971 (toate în Bucureşti); *Horia, Cloşca şi Crişan,* la Cluj-Napoca, 1974; *Monumentul Gloriei*, Câmpia Libertăţii, Blaj, 1975; *Aurel Vlaicu,* pe aeroportul din Târgu-Mureş, 1976. Din 1967 a fost câţiva ani redactor-şef al revistei *Arta*. Scrie proză memorialistică (romanele autobiografice *Am plecat din sat*, *Drum spre oameni*, *O singură iubire* şi un jurnal – *În spaţiu şi timp* –, în mai multe volume). Distincţii: Premiul Academiei Române pentru literatură, 1939; Premiul Astra pentru sculptură, 1939; Premiul Simu pentru sculptură, 1942. Situarea în lumea folclorului, în spaţiul cultural al satului – înţeles ca depozitar şi expresie a unei vechi civilizaţii – se datorează originii sale ţărăneşti, dar şi opţiunilor sale ce au avut un sens polemic, vizând afirmarea valorilor culturii naţionale. Apelul la conceptele, simbolurile şi stilistica populară a avut, la începutul anilor 1960, meritul de a se opune canoanelor academiste, formulelor unui realism

îngust înţeles. În sculptura în lemn păstrează o anumită prospeţime a cioplitului, tăieturile largi animând prin efecte luminoase suprafaţa volumelor. Acestei modalităţi sculptorul îi adaugă uneori şlefuirea atentă, îndelungată, subliniind robusteţea unor forme. Extrăgându-şi motive din universul culturii populare (*Somnul ţăranilor*, *Fete din Oaş*, *Bocitoarele*), artistul realizează totodată şi compoziţii alegorice (*Stihiile trecutului*, *Stihiile războiului*, *Muza*, *Poezia*, *Recolta*). Sculptează şi o serie de „portrete mitologice”, în care personaje cu o anume identitate istorică fuzionează cu mitul şi legenda (*Decebal*, *Bălcescu, Creangă, Goga, Sadoveanu, Homer*, *Socrate*, *Michelangelo*, *Faust*, *Deceneu*). În pictură se distinge prin desenul viguros şi prin coloritul viu, amintind de xilogravurile populare şi de pictura pe sticlă. (Vezi fasciculul II, planşa 24)

Bibliografie: Ion Vlasiu, *În spaţiu şi timp*, vol. I-IV (1970-1987), Cluj-Napoca; Dan Grigorescu, *Ion Vlasiu*, album, Bucureşti, 1971; Ion Frunzetti, *Ion Vlasiu*, album, Bucureşti, 1973.

Vodopivec, Lujo (n. Ljubljana, 1951). Sculptor sloven. A studiat la Academia de Arte Frumoase din Ljubljana (1970-1974) cu Zdenko Kalin şi Drago Tršar*, luându-şi diploma postuniversitară în 1976, cu acelaşi Drago Tršar. În 1978-1980 îşi continuă studiile la New York Studio School, cu W. Tucker şi S. Geist, devenind în 1984 profesor la Academia de Arte Frumoase din Ljubljana. Participă la Bienala de la Veneţia (1986) şi Bienala de la São Paulo (1994). Resursele sale inventive se exersează atât în planul valorilor simbolice ale reprezentării, cât şi în ceea ce priveşte natura materialelor folosite (bronz, oţel, lemn, lut, sticlă etc.). De la construcţii cu caracter vizionar sau utopic (cum este, de pildă, *Obiect invizibil* din 1988), artistul

trece cu dezinvoltură la o figuraţie liberă, ce poate cuprinde mici citate realiste. Jocul între rigoarea geometrică şi indecizia formală se produce firesc, reţinând atenţia privitorului.

Volkov, Aleksandr Nikolaevici (n. Fergana, 1886 – m. Taşkent, 1957). Pictor rus. După ce a studiat istoria şi ştiinţele naturii la Universitatea din Sankt-Petersburg (1908-1911) a urmat Academia de Arte din acelaşi oraş (1911-1912), în clasa pictorului V. Makovski, şi Şcoala de Arte Frumoase din Kiev (1912-1916), sub îndrumarea lui F. Kricevski. Din 1916 până la sfârşitul vieţii a trăit în Uzbekistan, fiind profesor la Institutul de Artă din Taşkent (1922-1946). În peisaje şi scene de gen (*Fete cu bumbac*, 1932; *Colhoznic*, 1933), stilizează materialul figurativ, reducându-l la esenţial. Formele au tendinţa de a se supune unor rigori geometrice, ca ecou târziu al concepţiilor cubismului*. Pasta colorată este bogată, densă, modelată de la închis spre deschis, pentru a face transparente formele ce se suprapun. De dincolo de aparenţa acestui joc de suprafeţe geometrice construite, fulgerate de iluminările puternice, se întinde o masă de întuneric în care imaginaţia pictorului face să apară umbra unor fiinţe şi lucruri misterioase.

Bibliografie: Milica I. Zemskaia, *Aleksandr Volkov*, Moscova, 1975.

Vordemberge-Gildewart, Friedrich (n. Osnabrück, 1899 – m. Ulm, 1962). Pictor german stabilit în Olanda. Studiază sculptura şi arhitectura la Şcoala de Arte şi Meserii şi la Institutul Politehnic din Hanovra (1919-1924). Fondator al grupului K (1924). Participă la manifestările grupurilor De Stijl*, Cercle et

Carré* (1930), Abstraction-Création* (1932). În 1937 se mută în Elveţia, apoi, în 1938, în Olanda. Din 1952 predă cursuri despre culoarea în arhitectură la Academia de Artă din Rotterdam. În 1955 este invitat ca profesor la Şcoala Superioară pentru Arte Vizuale – Noul Bauhaus* – întemeiată de Bill* la Ulm. Participă la Bienala de la São Paulo, 1953. În întreaga sa creaţie (amplul ciclu „Compoziţii"), artistul urmează principiile purei plasticităţi. Tabloul se compune din suprafeţe geometrice orientate pe verticală şi orizontală, cu diagonale ce introduc o impresie de mişcare. Evenimentele optice* din compoziţie comunică travaliul mental al artistului, ca şi frământarea sensibilităţii sale, într-un armonios echilibru, într-o deplină unitate între efortul logic şi perspectiva senzorială (vizibilă în colorit).

Bibliografie: R.P. Lohse, *Vordemberge-Gildewart*, Teufen, Ulm, 1959; H. Jaffe, *Vordemberge-Gildewart*, Köln, 1971.

Vorel, Lascăr (n. Iaşi, 1879 – m. München, 1918). Pictor român. Îşi petrece copilăria şi adolescenţa la Piatra Neamţ. În preajma anului 1900 pleacă la München, unde studiază câţiva ani cu Franz von Stuck la Academia de Artă. Din 1907 lucrează într-un atelier propriu. Influenţat de programul mişcării Jugendstil*, artistul se apropie curând de aria căutărilor expresionismului* german. Datorită zestrei sale temperamentale, nu va ajunge la tragismul celor mai tipici reprezentanţi ai acestui curent. „Expresionismul său", scrie în acest sens Petru Comarnescu, „este mult mai echilibrat şi ca sentiment, şi ca expresie sau viziune". De altfel, această tendinţă spre echilibru îl va face sensibil la rigoarea constructivă a lui Cézanne*, ale cărui lucrări

are prilejul să le vadă într-o mare expoziţie la München. Din acest moment, stilul său capătă, tot mai vizibil, note distincte, fiind remarcat atât în Germania, unde va rămâne tot restul vieţii, cât şi în ţară, unde îşi trimite lucrările pentru a participa la manifestările Tinerimii Artistice*. În peisaj, dar mai ales în compoziţiile cu personaje, pictorul îşi dă întreaga măsură a disponibilităţii sale de comentator al neliniştilor proprii şi al spectacolului lumii. În desenele lui numite „Der Kommet”, în uleiuri, ca şi în seria „Guaşe cenuşii” ştie să portretizeze, să accentueze trăsăturile, supunând elementele caricaturale ordinii plastice a imaginii. Multe dintre „guaşele cenuşii” se referă direct la aspectele efemere ale spectacolului (*Dansatoare*, *În pauză la teatru*, *Scenă de circ*, *La concert*, *La operă*, *Acrobaţii*) sau la scene unde personajele se reunesc cu profiluri fizice şi caractere bine precizate (*Ospăţul*, *Barul*, *Cartoforii*, *În tren la clasa a II-a*, *Cunoscătorii de artă*). (Vezi fasciculul I, planşa 29)

Bibliografie: Petru Comarnescu, *Lascăr Vorel*, Bucureşti, 1968.

Vorticism (de la *vortex*). Mişcare artistică engleză din perioada 1910-1920. De mică amploare, ca număr de membri, ecouri şi durată, vorticismul englez, grupat în jurul lui Wyndham Lewis*, acuză un intelectualism tranşant, declarând intelectul ca sursă a *energiei*, „un principiu al unităţii în fluxul diversităţii şi schimbării pe care o constituie existenţa”. Pe de altă parte, sculptorul Gaudier-Brzeska defineşte „vortexul” (termen propus de Ezra Pound) ca fiind energia generatoare a artei, ca *voinţă* (în manifestul din numărul 1 al revistei *Blast*). Vorticismul a fost puternic influenţat de muzică – tinzând spre un limbaj vizual de tip muzical, bazat exclusiv pe formă şi culoare,

capabil să exprime devenirea temporală – şi de dans, artă a mişcării fizice concrete. Opus, ca şi futurismul* sau cubismul*, moştenirii academizante, în catalogul expoziţiei din 1915 de la Dorée Gallery vorticismul se reclamă frondeur: „a) o activitate în opoziţie cu pasivitatea de bun-gust a lui Picasso*; b) o semnificaţie în opoziţie cu caracterul letargic la care e condamnat naturalismul; c) o mişcare şi o activitate esenţială (ca energia spiritului) în opoziţie cu cinematografia imitativă şi cu activitatea dereglată şi isterică a futuriştilor”. Desigur, pictura, dominată de forme geometrice, în care elementul mişcare se leagă de simbolismul maşinii, nu acoperă o diferenţiere atât de elocvent proclamată. Au participat la expoziţiile şi manifestele mişcării, alături de Lewis, pictorii William Roberts, Edward Wadsworth, C.R. Nevinson, sculptorul Epstein* (care intenţiona la un moment dat să anime pneumatic una dintre sculpturile sale – *Perforatorul*), Gaudier-Brzeska şi scriitorii Richard Aldington şi Ezra Pound. Cele mai cunoscute lucrări vorticiste (majoritatea s-au pierdut) rămân: *Vorticismul, creaţie, compoziţie, New York* de Lewis; *Revoluţia* de David Bamberg; *Cicliştii* de William Roberts; *Perforatorul* de Epstein. Notabile pentru ecourile în viaţa culturală engleză din epocă rămân expoziţia din 1915 de la Dorée Gallery şi cele două numere (1914 şi 1915) ale revistei *Blast*, consacrate vorticismului.

Bibliografie: R. Cork, *Vorticism and Abstract Art in the First Machine Age*, Londra, 1976.

Vostell, Wolf (n. Leverkusen, 1932 – m. Berlin, 1998). Artist german. Studiază litografia în Köln (1950-1953); se iniţiază în

tipografie în Werkkunstschule în Wuppertal, 1954; studiază pictura şi grafica la École des Beaux Arts în Paris (1955-1957). Din 1962 se apropie de grupul Fluxus* şi publică seria sa de Dé-coll/age. Din 1963 participă la New York la diferite performance-uri*, împreună cu Kaprow* şi alţii. În 1971 înfiinţează la Berlin un centru de documentare, Happening-Archive, iar în 1976 creează Museo Vostell la Malpartida de Cáceres. Este autorul unei creaţii diverse, de la pictură şi desene realizate în spiritul tradiţiei până la diferite happenings*, în care triumfă un spirit avangardist de factură dadaistă*, în permanenţă nemulţumit de căutările zilei. Declară aparatul TV sculptura secolului XX, entuziasmându-se de noua artă electronică, cu conţinuturi specifice, altele decât cele transmise pe calea emisiunilor comerciale.

Bibliografie: D. Gottberg (ed.), *Vostell Fluxus Zug. Das mobile Museum*, Berlin, 1981; A.F. Domínguez (ed.), *Museo Vostell*, Malpartida de Cáceres, 1994.

Vožniak, Jaroslav (n. Suchodol, 1933 – m. Praga, 2005). Pictor ceh. A studiat la Şcoala de Arte Decorative şi la Academia de Arte Frumoase din Praga. Debutează cu o serie de colaje*, în care sunt juxtapuse aspecte dintre cele mai diverse din fluxul de imagini oferit de presă, televiziune, vitrine etc. Artistul evoluează pe această direcţie, devenind un comentator plin de savoare al evenimentului cotidian. Ceea ce la început era o tehnică – colajul – acum este o viziune, un mod de a trăi în delivrarea rapidă a materialului figurativ din „civilizaţia imaginii”, la care se referă programul artei pop*. Vedete de cinema, stele ale muzicii uşoare, cosmonauţi, personaje ce

fascinează publicul oferindu-i modele se întâlnesc cu elemente de tehnologie modernă, într-o ambianţă suprasaturată, în care sensibilitatea umană caută, cu nostalgie, repere ale naturalului, ale stabilităţii.

Vrubel, Mihail Aleksandrovici (n. Omsk, 1856 – m. Sankt-Petersburg, 1910). Pictor rus. Studiază dreptul la Universitatea din Sankt-Petersburg, urmând în paralel cursurile serale ale Academiei de Arte Frumoase. Cercetează cu pasiune comorile Muzeului Ermitaj şi, din 1882, după ce frecventează atelierul de desen al lui Pavel Cistiakov, se consacră artei. Invitat de istoricul de artă A. Prahov, în 1884 se mută la Kiev, unde lucrează ca restaurator (biserica Sfântul Kiril), ca autor de icoane şi picturi murale (biserica Sfântul Vladimir). În acest timp, îşi aprofundează cunoştinţele de artă bizantină şi artă medievală rusă. Din anul 1889 se bucură la Moscova de sprijinul cunoscutului mecena Savva Mamontov, la comanda căruia realizează decoruri pentru spectacole de operă. În pictura lui Vrubel se afirmă un spirit romantic, în strânsă legătură cu folclorul, cu creaţia unor poeţi ca Puşkin sau Lermontov. Poemul *Demonul* al lui Lermentov este punctul de plecare pentru o serie de compoziţii care îl fac celebru. Pictează de asemenea compoziţiile: *Poveste orientală*, 1886; *Hamlet şi Ofelia*, 1888; *Profetul*, 1892; *Bogatîr*, 1898; *Pan*, 1899; *Crăiasa-Lebădă*, 1900; portretele: *S. Mamontov*, 1897; *N. Zabela-Vrubel, soţia pictorului, în rochie de vară*, 1898; *Portretul poetului Briusov*, 1906; precum şi peisaje din Odessa, Veneţia, Catania, Sicilia, Atena etc. În atmosfera poetică încărcată, stimulând starea de reverie, apar unele motive simbolice şi decorative care alimentează spiritul artei 1900 (vezi *Art Nouveau*).

Bibliografie: S. Kaplanova, *Vrubel*, Leningrad, 1975.

Vuillard, Édouard (n. Cuiseaux, 1868 – m. La Baule-Escoublac, 1940). Pictor francez. În 1888 abandonează cursurile Şcolii de Arte Frumoase şi se înscrie la Academia Julian. Aici îi cunoaşte pe Sérusier* şi pe ceilalţi viitori membri ai grupului Les Nabis*, devenind şi el participant la această mişcare simbolistă*. În opera lui se concretizează teoriile despre pictură, despre autonomia formei decorative expuse de nabişti. Influenţat de arta japoneză, practică un desen elegant, sinuos şi o tratare bidimensională a suprafeţei, în care motivul decorativ atinge uneori o bogăţie extravagantă (ca în *Supa Anettei*, 1900). Scenele intimiste rămân cele mai personale creaţii ale sale, reuşind acea detaşare de subiectul-pretext în favoarea unei expresii a formei şi culorii pure, deşi trebuie să recunoaştem valoarea portretelor, mai direct influenţate de Gauguin* (*Misia Natanson, Doamna Sert*). Execută şi panouri murale pentru familiile Natanson, Dr. Vaquez, pentru prinţesa Bibesco. Între 1912 şi 1913 decorează holul teatrului de la Champs-Élysées. Executa picturi pentru Palais de Chaillot şi la un palat din Geneva (1938). Arta sa, dominată de o notă intimistă – „de la petite musique”, cum o caracteriza el însuşi –, are un farmec, o prospeţime şi o eleganţă care impresionează şi astăzi.

Bibliografie: J. Salomon, *Auprès de Vuillard*, Paris, 1953; M. Makarius, *Vuillard*, Paris, 1989.

Vujošević, Nikola (n. Podgorica, 1929). Pictor muntenegrean. A studiat la Academia Pedagogică, Facultatea de Arte Frumoase din Belgrad (absolvent în 1953). Distincţii: Premiul oraşului

Titograd, 1964; Premiul Galeriei Crne Gore, Cetinje, 1967; Premiul Salonului din Herceg Novi, 1971; Placheta de aur pentru artă şi pedagogie din Muntenegru, 1981. Peisajul canionului Platije, în general al acestei regiuni montane de un farmec straniu, al râului şi canionului Morača l-a cucerit definitiv pe pictor. În aspra şi pitoreasca privelişte el regăseşte ecouri afective, culturale şi istorice. În desfăşurarea canioanelor de aici există atâtea surprize formale, atâta bogăţie cromatică şi chemări misterioase, încât artistul nu simte nevoia să apeleze la resurse imaginative pentru a ne reţine atenţia. Dacă formele de relief sunt de o infinită generozitate, simpla transcriere, convocarea lor în imagine nu ar depăşi exclamaţia turistică, dacă tot ceea ce vedem în operele pictate nu ne-ar pune într-o directă stare de comuniune cu o sensibilitate deosebită, cu tensiuni lăuntrice de tip expresionist[*], cu un punct de vedere inedit. Peisajul fixat pe pânză este desigur solidar cu frumuseţea naturală, dar el semnifică mult mai mult, evidenţiind harul omului de a participa la miracolul creaţiei.

W

Wagner, Josef (n. Jaroměř, 1901 – m. Havlíčkův Brod, 1957). Sculptor ceh. A studiat la Academia de Artă din Praga (1922-1926). În 1926 pleacă să-şi continue formaţia la Paris, unde are posibilitatea să cerceteze în primul rând operele novatoare ale lui Gutfreund*. În 1930 se află în Italia, luându-şi un atelier la Roma. Din 1932 se stabileşte la Praga, predând la Academia de Artă. Participă la mişcarea de avangardă, propunând o sculptură cu un mare grad de generalitate. Cercetând figura umană, elimină ceea ce este accidental, pentru a ajunge la esenţial. Pe această cale reprezentările sale ies din prezent – unde omul este prins într-o sumă de precarităţi –, captând acele probleme de larg interes, mergând adânc pe axa timpului. Generalitatea la care ajunge este cea a omului preistoric, a unui om fascinat de arhetipuri, unele imagini amintind de stilizările şi economia menhirelor.

Wakabayashi, Isamu (n. Tokyo, 1936 – m. Tokyo, 2003). Sculptor japonez. A absolvit în 1959 Universitatea de artă din oraşul natal. Este distins cu premii la manifestări ca Expoziţia de artă „Nika-kai”, „Noua generaţie în sculptură”, Expoziţia internaţională de la Tokyo, Simpozionul de sculptură în oţel la

Expo ’70 din Osaka. Preocupat o vreme de proiectarea automobilelor de curse, sculptorul studiază calităţile materiale şi modul de constituire a pieselor, ansamblurilor şi subansamblurilor mecanice. În compoziţiile sale apar obiecte care, deşi cunoscute, provoacă jocul imaginaţiei datorită neaşteptatului unghi din care le priveşte artistul. „În acelaşi timp concretă şi abstractă”, scrie Takahika Okada, „opera sa este atractivă prin însăşi substanţa sa şi este bizară pentru că prezintă varietatea caleidoscopică a imageriei vizuale”. Din 1972, când colaborează cu poetul Gozo Yoshimasu, începe să facă seria „Cărţi-obiect”, o încercare de prelungire în spaţiu a versurilor pe care le poate purta între copertele sale o posibilă construcţie literară.

Waldberg, Isabelle (n. Oberstammheim, 1911 – m. Paris, 1990). Sculptor elveţian. După studii la Zürich, în 1936 se stabileşte la Paris, unde frecventează L’Académie Ranson, L’Académie de la Grande Chaumière şi L’Académie Colarossi. Face cunoştinţă cu sculptorul Alberto Giacometti*, fapt ce influenţează evoluţia sa ulterioară. Prin soţul său, Patrick Waldberg, îl cunoaşte pe Georges Bataille, alăturându-se „societăţii secrete” Acéphale (membrii acestei societăţi ţineau secrete activităţile lor). În perioada 1941-1946 se află la New York, după care revine la Paris, în atelierul pus la dispoziţie de Marcel Duchamp*. După o serie de „construcţii” – o grafică spaţială, în care sârma evoluează pe largi trasee în mişcare liberă sau în disciplina unor figuri geometrice –, artista trece la compoziţii în bronz, dezvoltând o imagine complexă, în care abstracţia* se împleteşte cu aluzia figurativă. Masivitatea formei este spartă de tensiuni puternice care vorbesc despre acţiunea distructivă

a unor agenţi externi şi, în acelaşi timp, de frământările proprii. O astfel de înţelegere a formei – aşezarea acesteia în directă legătură cu universul său interior – este de tip expresionist*, chiar şi atunci când suportul figurativ dispare.

Bibliografie: Michel Waldberg, *Isabelle Waldberg*, Paris, 1992.

Wang Dongling (n. Rudong, Jiangsu, 1945). Pictor chinez. După ce urmează cursurile de arte frumoase de la Colegiul Pedagogic din Nanjing, în 1981 se înscrie la masterat la Studioul de Caligrafie al Academiei de Artă din Hangzhou. În calitate de visiting professor se află la universităţi din Minnesota şi Santa Cruz, SUA (1989-1992), la Nagoya, Japonia (1997) şi la Kiel, Germania (1998). În 2011 revine în cadrul Academiei Naţionale de Arte Frumoase din Hangzhou. Foloseşte în mod preferenţial caligrafia, subliniind excepţionala funcţionalitate a acestei tehnici tradiţionale. Pe suprafaţa albă a suportului, linia la care face apel se manifestă într-o deplină dependenţă faţă de orizontul lăuntric, „descriind" cu fidelitate frământările cele mai profunde ale artistului. Conţinutul, care odinioară era transmis în vaste câmpuri literale, acum este prezent în energia ductului, în zonele de linişte şi de tensiune pe care le „mărturiseşte" amprenta caligrafului. Pictorul regăseşte pe terenul realităţilor chineze ceva din programul artei abstracte* occidentale, din aşteptările şi modalităţile lettrismului*.

Bibliografie: Julia F. Andrews, Kuiyi Shen *et al.*, *A Century in Crisis. Modernity and Tradition in the Art of Twentieth-Century China*, Guggenheim Museum, New York, 1998.

Warhol, Andy (Andrew Warhola) (n. Pittsburgh, 1928 – m. New York, 1987). Pictor american. Studiază pictura şi desenul tehnic la Institutul de Tehnologie Carnegie din Pittsburgh (1949-1952). Până în 1961 lucrează în domeniul publicităţii comerciale, punându-şi la punct modalităţi de reprezentare specifice reclamei, graficii de gazetă şi de carte. Desenează comicsuri şi bancnote, fiind tot mai mult atras de imaginea „fără comentarii” a realităţii, de obiectele şi imaginile găsite sau gata făcute (vezi *Ready-made*). În 1963 amenajează Factory – un complex de patru ateliere în Manhattan. În acelaşi an inaugurează seria de compoziţii constituite din etichetele şi imaginea unor produse comerciale, din reproducerea mecanică a fotografiilor unor vedete de cinema sau ale unor personaje de mare popularitate (seria de tablouri inspirate de cutiile de supă Campbell; lucrări ca *Sticle verzi de Coca-Cola*, 1962; *Flori*, 1963; *Jacqueline Kennedy*, 1965; *Marilyn Monroe*, 1967). Motivele – etichetele, produsele, chipul personajelor – sunt adeseori repetate, astfel că întregul câmp al tabloului se încarcă de o obsedantă forţă de pătrundere. Din fluidul imaginilor ce cotropesc – prin filme, televiziune, benzi desenate, reproduceri fotografice, reclame – mediul de existenţă, el le reţine pe acelea care sunt deopotrivă familiare şi izolate de o publicitate intensă. Pentru o clipă, artistul reuşeşte să întrerupă acest „bombardament vizual”, fixându-şi atenţia asupra unui aspect. Cu această concepţie, Warhol este unul dintre cei mai proeminenţi reprezentanţi ai mişcării pop* ce domină viaţa artistică americană în anii 1970. El a contribuit astfel decisiv la configurarea şi popularizarea artei pop, participând la expoziţii deschise în SUA şi în numeroase centre culturale din lume.

Bibliografie: Samuel Adams Green, *Andy Warhol*, Philadelphia, 1965; *Andy Warhol* (texte de Andy Warhol, Kasper König, Pontus Hulten, Olle Granath), Stockholm, 1968; D. Bourdon, *Andy Warhol*, New York, Paris, 1989; *Andy Warhol Retrospective*, catalog, Museum of Modern Art, New York, 1989.

Weber, Max (n. Belostok, Rusia, 1881 – m. Great Neck, New York, 1961). Pictor american de origine rusă. Studiază la Institutul Pratt (1898-1900), Academia Julian din Paris (1905-1906) cu Jean-Paul Laurens, Academia Grande Chaumière şi Academia Colarossi (1906-1907). A frecventat, de asemenea, cursurile pictorului Matisse*. Expune în cadrul expoziţiilor de avangardă de la „Galeria 291” din New York a lui Alfred Stieglitz (1910). Din 1920 a predat la Liga Studenţilor în Arte din New York. Debutează sub imperiul amintirii operelor lui Cézanne*, Matisse*, Picasso*. Îşi găseşte curând o cale proprie, în care simplificările cubismului* sunt aplicate pentru a da acurateţe şi energie figurilor reprezentate. Fără să urmărească crearea impresiei de adâncime, pictorul optează pentru un stil liniar pregnant, adecvat sublinierii formelor corpului uman. În spaţiile pure ale imaginii, secvenţele grafice au menirea de a trezi vibraţii, contururile de o clipă ale figurilor în mişcare. Păstrând convenţia limbajului figurativ, pictorul îşi asigură întreaga libertate de comunicare a neliniştilor interioare.

Bibliografie: Max Weber, *Essays of Art*, New York, 1916; Holger Cahill, *Max Weber*, New York, 1930; A. Werner, *Max Weber*, New York, 1975.

Weidensdorfer, Claus (n. Coswig, 1931). Grafician german. A studiat la Şcoala Superioară de Arte Plastice din Dresda (1951-1956) cu profesorii Erich Froaß şi Max Schwimmer. Un loc important în cadrul modalităţilor sale de expresie îl are desenul. Linia energică, vibrată de emoţie, rămâne în prim-planul construcţiei plastice chiar şi atunci când – cazul gravurilor colorate – intervin suprafeţe de culoare. Artistul stăpâneşte cu abilitate efectele de alb şi negru şi în acelaşi timp pe cele dintre nervul „scriiturii" grafice şi masele compacte. Registrul stărilor sufleteşti este larg, de la calma meditaţie în peisajul natural până la comentariul plin de umor al unor aspecte ale realităţii cotidiene.

Bibliografie: Wolfgang Holler, *Mein romantischer Blick – Landschaften: Claus Weidensdorfer*, Dresda, 2000.

Welter, Mieczysław (n. Śrem, 1928). Sculptor polonez. După ce studiază la Şcoala Superioară de Arte Plastice din Poznań (1948-1952) frecventează până în 1956 atelierul lui Wnuk*, la Academia de Arte Frumoase din Varşovia. Sculptorul preferă cimentul, pentru capacitatea acestui material de a sugera masivitatea şi duritatea rocilor naturale, cu suprafeţe poroase, agitate, cu incidenţe luminoase. Personajele pe care le modelează par animate de forţe ascunse şi vitale care le fac să crească, autoritare, în spaţiu. Este atras de arta monumentală, destinată să evoce evenimente şi personaje istorice, efortul oamenilor de a-şi apăra fiinţa şi demnitatea (*Monumentul* din fostul lagăr de prizonieri din Żagań, 1960; *Monumentul martirilor* în fostul lagăr al morţii din Sobibor, 1963; *Statuia regelui Ştefan Bathory*, Varşovia, 1965; *Monumentul victimelor din lagărul de concentrare de la Police*, 1965; *Monumentul*

Victoriei, Łobez, 1965; *Monumentul luptei şi martiriului*, Wohyń, 1968; *Monumentul Copernic*, Frombork, 1973; *Monumentul Copernic*, Ciudad de México, 1973).

Werkman, Hendrik Nicolaas (n. Leens, 1882 – m. Bakkeveen, 1945). Grafician şi pictor olandez. Lucrează ca tipograf şi gravor, interesându-se totodată de arta fotografiei (1900-1903). Debutează ca jurnalist (*Groninger Dagblad*, *Nieuwe Groninger Courant*, 1903-1907). Înfiinţează ateliere de gravură, unde îşi imprimă primele lucrări (1908). Membru al grupului De Ploeg (Plugul), 1920. În 1941, în condiţiile Rezistenţei, editează clandestin publicaţia *De Blauwe Schuit* (*Barca albastră*). Participă la: Trienala de la Milano, 1951; Bienala de la Veneţia, 1952; Bienala de la São Paulo, 1955; „Arte Resistenza in Europa”, Bologna, 1965. În 1923, la Groningen, editează şi imprimă singur o revistă de avangardă – *The Next Call* (*Următorul strigăt*). Într-o tehnică personală – aminteşte de gravură şi de pictură –, realizează seria de „Compoziţii”, în care elementele figurative evocând flori, instrumente muzicale, corpul uman sunt tratate în manieră decorativă, geometrică. Moare executat de nazişti, în 1945, în ziua în care oraşul natal era eliberat. Opera lui deţine un loc aparte în arta ţării sale, oferind o inedită sinteză între rigoarea matematică a mişcării neoplastice (vezi *De Stijl*) şi reprezentarea figurativă a realităţii.

Bibliografie: *Hommage à Werkman*, texte de H. Grieshaber, F. Henkels, W. Sandberg ş.a., Stuttgart, New York, 1958; D. Dooijes, *Hendrik Werkman*, Amsterdam, 1970.

Werner, Theodor (n. Jettenburg, 1886 – m. München, 1969). Pictor german. Studiază la Academia de Artă din Stuttgart (1908-1909). Între 1909 şi 1914 se află la Paris, unde va reveni mai târziu (1930-1935), împrietenindu-se, printre alţii, cu Braque* şi Miró*. Aderă la gruparea Abstraction-Création* (1932). Participă la: Bienala de la São Paulo, 1951; Bienala de la Veneţia, 1952. Distincţii: Premiul de artă al oraşului Berlin, 1951; Premiul Lissane, 1953; Premiul criticii de artă germane, Berlin, 1954. În imaginile sale, elementele naturale îşi păstrează autoritatea, chiar dacă procesul de abstractizare* este atât de avansat, încât abia se mai pot identifica. Uneori nu rămân în compoziţie decât urmele obiectelor, o vagă impresie grafică. Esenţiala funcţie evocatoare fiind astfel asigurată, formele colorate evoluează liber, trecând cu dezinvoltură de la echilibrul constructivist* la caligrama gestuală (vezi *Action painting*). În acest spirit a realizat o amplă pictură murală la Hochschule für Musik din Berlin (1954).

Bibliografie: W. Grohman, *Theodor Werner*, Berlin, 1947.

Wiener Secession (Secesiunea vieneză). Denumită oficial Vereinigung Bildender Künstler Österreichs „Secession” (Uniunea Artiştilor Plastici din Austria „Secesiune”), după modelul oferit de Münchener Secession* şi Berliner Secession*, organizaţia vieneză, apărută în 1897, preia întreaga complexitate a artei de la 1900, pe care în Germania o desemna Jugendstil*, în Franţa Art Nouveau*, în Anglia modern style* etc. Reuniţi în jurul lui Klimt*, primul preşedinte activ al societăţii, se aflau J. Hoffmann*, O. Wagner, J.M. Olbrich, J. Engelhart, C. Moll, R. Jettmar, K. Moser etc. În 1898, asociaţia îşi construieşte

un palat propriu, care găzduia expoziţii internaţionale, editează o revistă, *Der Sacrum* (1898-1903), fondează Atelierele Vieneze, ce devin un centru al designului european, timp de trei decenii. Nemulţumit de raporturile cu unii artişti, Klimt formează „o secesiune la secesiune”, constituind Klimtgruppe, la care aderă, între alţii, arhitectul Hoffmann, care în 1967 construieşte pentru acest grup Galeria Kunstschau. Artiştii din Secession practică în general, cu o anumită stricteţe, un stil geometric, deşi proclamă deplina libertate a creaţiei. Klimt îi va influenţa pe pictorii expresionişti Kokoschka* şi Schiele*, iar tendinţa geometrizantă contribuie la cristalizarea direcţiei raţionaliste, funcţionaliste ce se impune în epocă (vezi *International Style*). (Vezi fasciculul I, planşa 25, şi fasciculul II, planşa 1)

Bibliografie: H.-U. Simon, *Sezessionissmus*, Stuttgart, 1976.

Willumsen, Jens Ferdinand (n. Copenhaga, 1863 – m. Cannes, 1958). Pictor şi sculptor danez. După ce frecventează Academia de Arte Frumoase din oraşul natal, călătoreşte în Franţa, la Pont-Aven, unde în 1890 face cunoştinţă cu pictorii simbolişti* care lucrau în jurul lui Gauguin*. În aceste împrejurări, tendinţele sale spre naturalism se convertesc într-o artă care cultivă simbolul. În perioada cât lucrează ca director artistic la fabrica de porţelan Bing & Grøndhal din Copenhaga (1897-1900) reia o serie de proiecte de decoraţii pentru ceramică (*Marele Relief* etc.), pe care le transpune în diferite materiale, ca reliefuri sculpturale. Întâlnirea cu arta lui El Greco – cu prilejul unor vizite în Spania, între 1910 şi 1915 – aduce grandoarea peisajelor şi portretelor sale ce aveau şi până atunci intensitate şi patetism în expresie. Prin infuzia de simbolism şi

expresionism*, Willumsen contribuie la procesul înnoitor al artei daneze.

Bibliografie: S. Schultz, *Jens Ferdinand Willumsen*, Copenhaga, 1948.

Winter, Fritz (n. Altenbögge, 1905 – m. Herrsching, 1976). Pictor german. Studiază la Bauhaus* (1927-1930) sub îndrumarea pictorilor Klee*, Schlemmer* şi Kandinsky*. Se îndreaptă spre München în 1933. În 1937, lucrările sale sunt prezentate în expoziţia „Artă degenerată”, fiind scoase din muzeele germane. În perioada postbelică aderă la grupul Zen 49* din München (1949). Profesor la Şcoala de Artă din Hamburg (1953) şi la Academia de Arte Frumoase din Kassel (1955). Participă la: Bienala de la Veneţia, 1950, 1956; Trienala de la Milano, 1954; Bienala de la São Paulo, 1955, 1957; Expoziţia internaţională, Tokyo, 1957; Expoziţia Mondială, Bruxelles, 1958. Distincţii: Premiul Bienalei de la Veneţia, 1950; Premiul Lissone, 1955; Premiul pentru grafică, Tokyo, 1957; Premiul oraşului Berlin, 1958; Marea Cruce de Merit a Germaniei, 1960. Amintirea realului se păstrează prin elemente naturale puternic stilizate. Severitatea stilizării şi disciplina compoziţională deprinse încă din perioada de formaţie sunt „corectate” de înclinaţia sa temperamentală spre tuşe spontane, libere, pline de emoţie, care preîntâmpină uscăciunea geometriei. Opace sau transparente, formele colorate ale tablourilor par să asculte de o armonie muzicală interioară.

Bibliografie: Werner Haftmann, *Fritz Winter*, *Triebkräfte der Erde*, München, 1957; H. Keller, *Fritz Winter*, München, 1976; *Fritz Winter*, catalog, Fritz Winter Haus, Ahlen, 1985.

Wiśniewski, Alfred (n. Rogoźno, 1916 – m. Sopot, 2011). Sculptor polonez. După ce studiază la Şcoala de Arte Frumoase din Poznań (absolvent în 1937), se înscrie la Academia de Arte Frumoase din Varşovia (absolvent în 1950). Profesor la Şcoala Superioară de Arte Plastice din Poznań (1943-1952) şi la Şcoala Superioară de Arte Plastice din Gdańsk (începând din 1952). Distincţii: Crucea de aur pentru Merit, 1951; Premiul I la Expoziţia naţională de arte plastice, 1950; Premiul Francesco Nullo la Bienala de la Veneţia, 1960. Este autorul unor ansambluri de artă monumentală: compoziţia decorativă pentru Congresul Mondial al Păcii, Varşovia, 1950; restaurarea sculpturilor istorice din Gdańsk, 1953-1954; *Monumentul răsculaţilor polonezi*, Poznań, 1965. Figurile pe care le sculptează vădesc un simţ sigur al proporţiilor, ce le asigură o armonioasă coexistenţă cu elementele mediului înconjurător. Modelajul fin conservă emoţia care nu capătă niciodată agitaţia retorică a gestului. Fie că insistă sau nu asupra figurii, sculptorul dezvăluie cu precădere ceva din bogata viaţă interioară a personajului (*Niobe*, 1961; *Peggy*, 1963; *Portretul Doamnei I*, 1972).

Wnuk, Marian (n. Przedbórz, 1906 – m. Varşovia, 1967). Sculptor polonez. Studiază la Academia de Arte Frumoase din Varşovia (1926-1932) sub îndrumarea lui T. Breyer. Predă la Institutul de Arte Plastice din Liov (1933-1943), Şcoala Superioară de Arte Plastice din Gdańsk (1945-1949), Academia de Arte Frumoase din Varşovia (în 1949 devine profesor, iar în 1951-1967, rector). Distincţii: Ordinul Stindardului Muncii, Crucea de Cavaler a Poloniei (1954); Premiul de Stat (1952, 1955); Premiul Ministerului Culturii şi Artelor (1961). Lucrări de

artă monumentală: sculpturile *Femeia şi minerul*, Casa de Cultură din Sosnowiec, 1947; *Minerii*, parcul din Chorzów, 1965; *Monumentul soldatului polonez*, Lommel, Belgia, 1959; *Statuia lui W. Broniewski*, Varşovia, 1962; *Statuia lui L. Kruczkowski*, Varşovia, 1963; *Monumentul lui S. Żeromski*, Włocławek, 1965; *Placa memorială T. Duracz*, Varşovia, *Monumentul omagial al prinţului Józef Poniatowski*, Leipzig, 1963. Deplina cunoaştere a principiilor sculpturii monumentale, cultul pentru figura şi valorile umane, intuirea simbolurilor cu putere de evocare asigură prestigiul operei sale de for public. Cursurile sale de la Academie, ca şi exemplul creaţiei proprii au contribuit la formarea multor sculptori monumentalişti, ce-şi pun înzestrarea artistică şi angajamentul moral sub semnul evocării şi dezvoltării tradiţiilor istorice şi culturale ale unui popor cu o existenţă zbuciumată şi eroică.

Wols (*Alfred Otto Wolfgang Schulze*) (n. Berlin, 1913 – m. Paris, 1951). Pictor german. Studiază la Institutul de Studii Africane din Frankfurt (1932). La Bauhaus* lucrează cu Moholy-Nagy* şi Mies van der Rohe*. Aflat la Paris (1932) şi la Barcelona (1933), face cunoştinţă cu suprarealiştii* Ernst*, Giacometti*, Tristan Tzara şi Miró*. Din 1937 îşi semnează lucrările cu numele Wols (obţinut prin alăturarea literelor *wol* din Wolfgang şi *s* din Schulze). Participă la: Salon de Réalités Nouvelles, Paris, 1947; Documenta din Kassel, 1955, 1964; Bienala de la Veneţia, 1961; Expoziţia „De la Toulouse-Lautrec la Wols”, Tübingen, 1965. Pictorul îşi transcrie stările lăuntrice, păstrând gesturile spontane, întreaga capacitate de a depune mărturie asupra existenţei sale, ceea ce îi va aduce prietenia lui Jean-Paul Sartre. Această tehnică se desăvârşeşte după război, tablourile

devenind un ecran pe care sunt proiectate gesturile, prin linii şi pete de culoare libere. În masa fierbinte a culorilor (ulei, acuarelă, guaşă), accentele grafice sunt în continuă mişcare, în legătură cu care se lansează cuvântul *taşism**. Termenul va fi aplicat în epocă mai multor artişti care urmau, în cadrul abstracţiei lirice* europene, modalităţile picturii gestuale (vezi *Action painting*, *Artă informală*).

Bibliografie: W. Haftmann, H.-P. Roché, J.-P. Sartre, *Wols en personne*, Paris, 1963; *Wols – Bilder, Aquarelle, Zeichnungen, Photographien, Druckgraphik*, catalog, Zürich, Düsseldorf, 1990.

Wotruba, Fritz (n. Viena, 1907 – m. Viena, 1975). Sculptor austriac. Lucrează într-un atelier de gravură la Viena (1921-1927). Se iniţiază în sculptură frecventând atelierele lui Anton Hanek (1926) şi Josef Hoffmann* (1930), la Viena. Lucrează cu Robert Musil în Elveţia (1936-1942) şi cu Maillol* la Paris (1937). După exilul din Elveţia (1938-1945) devine profesor la Academia de Artă din Viena (în 1945). Participă la: Bienala de la Veneţia, 1948; Bienala de la Middelheim, Anvers, 1953; Premiul internaţional de sculptură, Carrara, 1957; Bienala de la São Paulo, 1957; Expoziţia „50 de ani de artă modernă”, Bruxelles, 1958; Carnegie International, Pittsburgh, 1958; „Noile imagini ale omului”, New York, 1959; Documenta din Kassel, 1959. Încă de la primele lucrări realizate în piatră, artistul îşi anunţă interesul pentru figura umană. Modul de tratare a volumelor se va schimba în timp, dar dincolo de problemele interpretării, în centrul atenţiei rămâne realitatea fiinţei umane – ca punct central al tuturor eforturilor creatoare. În operele din tinereţe (influenţa lui Lehmbruck* şi Maillol), formele umane sunt

prezentate în impetuoasa lor forţă fizică, cu volume ample, rotunde, amintind aspectele modelelor reale (*Tors*, 1928-1929; *Tors*, 1930; *Mama*, 1934; *Cap*, 1941). Analizează trupul uman, ale cărui forme i se prezintă ca elemente ale construcţiei unitare. În căutarea esenţialului, a durabilului ascuns sub aparenţele trecătoare, sculptorul îşi schimbă mereu perspectiva asupra corpului omenesc, ale cărui forme suferă, pe rând, alungiri, ascuţiri sau reduceri la canoane tubulare. Lucrările din ultima vreme fac vizibil un tot mai accentuat proces de abstractizare*, până la confundarea cu morfologiile geometrice; ele par acum stâlpi sau compoziţii arhitecturale a căror expresie aminteşte vag de configuraţia trupului uman.

Bibliografie: Fritz Wotruba, *Figur als Widerstand – Bilder und Schriften zu Leben und Werk*, Salzburg, 1977.

Wouters, Rik (Hendrik Emil) (n. Mechelen, 1882 – m. Amsterdam, 1916). Pictor şi sculptor belgian. Iniţiat în sculptură în atelierul tatălui său, din 1899 frecventează Academia de Artă din Mechelen, unde studiază cu Theo Blick, iar din 1901, Academia de Artă din Bruxelles, cu sculptorul Van der Stappen. În 1912, împreună cu pictorul francez Simon Levy, călătoreşte la Paris, Köln şi Düsseldorf. Revenit în ţară, participă la expoziţiile de la Galeria Georges Giraux, în cadrul unui grup de artişti care, pentru încercările lor de a urma drumul de la impresionism* la fovism*, au primit numele de „Fovii din Brabant”. Cu un temperament înclinat spre culorile intense şi contrastante, Wouters suferă influenţe din expresionismul* de tip belgian al lui Ensor* şi din fovismul lui Matisse*. Are în acelaşi timp şi o aspiraţie spre rigoarea formală, spre un control

al mişcării şi suprafeţelor de culoare. În puţinii ani în care a trăit (mobilizat în primul război mondial, este internat, bolnav, în Olanda şi moare în 1916), Wouters a reuşit să facă o sinteză, devenind unul dintre pictorii belgieni reprezentativi în epocă (*Flori la aniversare*, *Ninsoare târzie*, *Flori la fereastră*, *Perdelele roşii*, *Toamna*, 1912; *După-amiază de vară la Amsterdam*, *Rik cu bandaj negru*, 1915). În sculptură se preocupă de mişcare, înţeleasă deopotrivă în energia gestului, a atitudinii, ca şi în modelajul vibrat, sensibil la lumină. Aşa este, de pildă, sculptura *Fata nebună* (1912), inspirată de dansatoarea Isadora Duncan.

Bibliografie: R. Avermaete, *Rik Wouters*, Bruxelles, 1986.

Wright, Frank Lloyd (n. Richland Center, Wisconsin, 1867 – m. Phoenix, Arizona, 1959). Arhitect american. În 1888 se angajează în atelierul lui Louis Sullivan*, cel mai reprezentativ arhitect al Şcolii din Chicago, care îşi va pune amprenta asupra formaţiei sale. Adept al unei armonioase legături între om şi mediul natural, a ceea ce va denumi „arhitectură organică”, Wright îşi îndreaptă atenţia încă de la început spre construirea de locuinţe individuale. Chiar în momentul în care zgârie-norii începeau să apară în oraşele americane (printre primii proiectanţi de zgârie-nori se numără însuşi maestrul său, Sullivan), el proclamă întoarcerea la natură, păstrarea unei cât mai extinse părţi din natură în peisajul urban. Este partizanul descentralizării oraşului, imaginând – ceea ce pare o utopie, dar constituie un serios semnal de alarmă al unui urbanist dublat de un sociolog înzestrat cu o rară conştiinţă – aşezări în care să se afle două locuinţe la hectar. În plus, preferă materialele de construcţie în simpla şi directa lor frumuseţe, fără să le

coloreze artificial. Teoriile sale – expuse în studiul *Pentru o arhitectură organică* – vor avea un deosebit răsunet în arhitectura secolului XX. Analizează particularităţile de relief, la care se adaptează cu supleţe şi ingeniozitate, evitând mutilarea datelor naturale ale ambianţei. Construieşte în acest spirit o serie de „case de prerie”, de vile particulare (Willitts House, Highland Pare, 1902; Heurtley House, Oak Park, 1902; Martin House, Buffalo, 1904; Coonley House, Riverside, Illinois, 1908; Robie House, Chicago, 1909), care culminează cu propria sa vilă de la Taliesin, lângă Phoenix (1911), şi Kaufmann House – „Casa de pe cascadă”, la Bear Run, Pennsylvania, 1936. Adoptă un plan în care fiecare compartiment al casei îşi păstrează individualitatea, aflându-se în acelaşi timp în stare de comuniune cu ansamblul. Construcţia prezintă o deosebită plasticitate a volumelor, o continuitate ce izvorăşte din subtilul joc al formelor geometrice rectangulare sau curbilinii. Sistemul de terase şi deschideri asigură legătura între spaţiul interior şi exterior, care se completează astfel reciproc. A construit şi clădiri cu o altă destinaţie, în care, după caz, abordează verticalitatea atât de vehement refuzată de el în domeniul locuinţei. După câteva construcţii în SUA (Blocul Larkin, Buffalo, 1904; biserica din Oak Park, 1906; Hotelul Mason City, Iowa, 1909), lucrează câţiva ani în Japonia, realizând la Tokyo Hotelul Imperial (1916-1922) cu etaje mobile, ceea ce a făcut să se păstreze intact în timpul catastrofalului cutremur din 1923. Etajele au lunecat spre margini, desenând pentru o clipă un zig-zag prelungit, după care au revenit la poziţia iniţială. Arhitectul s-a dovedit un excelent constructor, un perfect cunoscător al principiilor funcţionalităţii. Dacă se adaugă la aceasta constanta sa preocupare pentru ambianţa naturală, pentru înţeleapta

integrare a omului şi naturii, e uşor de înţeles de ce era atât de pornit împotriva geometriei seci a stilului internaţional (vezi *International Style*), a rigidităţii şi monotoniei oraşelor trase la şapirograf de arhitecţi şi urbanişti pe care îi numea „constructori de cutii”. După întoarcerea în SUA a mai realizat: blocul companiei Johnson, în Racine, Wisconsin, 1936-1939; Price Tower la Bartlesville, Oklahoma, 1955; sinagoga Beth Sholom, Elkins Park, Pennsylvania, 1959. O capodoperă este clădirea Muzeului Solomon R. Guggenheim din New York (proiecte din 1943-1946, realizate în 1956-1959). Planul circular, cu creşterea în spirală a etajelor, permite expunerea fără discontinuitate a operelor de artă plastică. Trecerea de la un exponat la altul se face firesc, pe firul unei demonstraţii abil conduse de specialiştii muzeului. Lumina este dirijată în mod egal de-a lungul unui traseu în care recunoaştem deopotrivă o izbândă arhitecturală şi muzeografică. A deschis drumuri noi în arhitectura modernă, a propus soluţii constructive şi urbanistice importante pentru evoluţia multor arhitecţi, care se raportează creator la opera sa, fie că o privesc cu admiraţie (ca pe o lecţie demnă de urmat), fie că încearcă să-i contrapună o nouă viziune.

Bibliografie: Frank Lloyd Wright, *An Autobiography*, New York, 1943; O.L. Wright, *Frank Lloyd Wright*, New York, 1966.

Wu Guanzhong (n. Yixing, Jiangsu, 1919 – m. Beijing, 2010). Pictor chinez. Întrerupe studiile începute la Şcoala Tehnică a Universităţii Zhejiang pentru a se transfera în 1936 la Academia de Artă din Hangzhou, unde studiază cu Pan Tianshou şi Lin Fengmian, până în 1942. În 1947 se îndreaptă spre Paris, unde se înscrie la École Nationale Supérieure des Beaux Arts,

dovedindu-se sensibil la modalităţi artistice din etapa ulterioară impresionismului[*] – Van Gogh[*], Gauguin[*], Cézanne[*] –, care au condus spre eliberarea imaginii de clişee şi servituţi ale reprezentării. Întors în ţară, predă la Beijing, la Academia Centrală de Arte Frumoase (1950-1953), la Universitatea Tsinghua şi la Colegiul Pedagogic (1953-1954) şi la Institutul Central de Arte şi Design (1964). În 1966 suportă persecuţiile Revoluţiei Culturale, fiind trimis la munca de jos, pentru reeducare, în provincia Hebei. În acest timp este obligat să-şi distrugă multe lucrări de început, acele opere acuzate de formalism, datorită influenţelor artei occidentale. În 1972 revine la Beijing, reluându-şi pictura în ulei, care continuă preocupările din tinereţe. În 1979 publică, semnificativ pentru viziunea sa, eseul „Frumuseţea formei în pictură”. Pictorul acreditează în mediul chinez modalităţi artistice moderne, încercând să ducă mai departe peisajul postimpresionist, până în pragul desprinderii de materialul vizibil şi intrării pe un teren al jocului de culori.

Bibliografie: Julia F. Andrews, Kuiyi Shen *et al.*, *A Century in Crisis. Modernity and Tradition in the Art of Twentieth-Century China*, Guggenheim Museum, New York, 1998.

Y

Yoshihara, Jirō (n. Osaka, 1905 – m. Ashiya, Hyōgo, 1972). Pictor japonez. Debutează la începutul anilor 1940 în cadrul grupului Nika-kai, expunând lucrări de orientare abstractă*, cu un larg ecou în Japonia. Din 1935, în lucrările sale manifestă un egal interes pentru abstracţia lirică* şi pentru expresionismul* abstract. Mai târziu pune bazele grupului Gutai* (1954-1972), care, remarcat de criticul francez Michel Tapié, este receptat de viaţa artistică mondială ca o contribuţie originală la arta informală* – denominaţie sub care, în epocă, se relansau unele dintre ideile abstracţiei lirice. Grupul Gutai inaugurează de asemenea o serie de modalităţi, ca acţiunile (vezi *Acţionism*) performance* şi instalaţia*. În 1962 pune bazele unui muzeu inedit – Gutai Pinakoteka – la Osaka. În creaţia proprie (în seria „Cercul”, ca şi în alte lucrări) animă suprafaţa pânzei, aşternând liber, fără obsesia unei construcţii controlabile matematic, diferite semne ce au darul de a reţine atenţia în vederea asigurării unei stări de meditaţie. Întreg spectacolul naturii, ca şi spectacolul minţii se adună în acest punct al impactului cu lumea. Morfologiile nefigurative dobândesc, în condiţiile prelucrării unor concepte ale filosofiei extrem-orientale, caracterul comunicării nemediate şi profunde între

om şi imensitatea naturii, în care propria sa realitate se confundă.

Z

Zadkine, Ossip (Osip Ţadkin) (n. Vitebsk, 1890 – m. Paris, 1967). Sculptor francez de origine rusă. Sosit în 1905 în Anglia, lucrează ca decorator într-o fabrică de mobilă şi, în paralel, urmează cursurile serale ale Şcolii de Artă din Sunderland şi ale Şcolii de Arte şi Meserii din Londra. În 1909 pleacă la Paris şi se înscrie la Şcoala Naţională de Arte Frumoase. Începe să expună la Salonul Artiştilor Independenţi lucrări influenţate de cubism*, apoi de futurism*, curente care cunosc în acei ani o puternică afirmare. Îşi descoperă curând un stil personal, bazat pe studiul anatomiei umane. El stilizează formele, le aşază în ritmuri dinamice, în care îmbină fluiditatea muzicală cu surpriza unor discontinuităţi spaţiale (*Femeie cu evantai*, 1920; *Muzicieni*, 1924; *Trio muzical*, 1928; *Menadele*, 1934; *Statuie pentru o grădină*, 1936). Artistul trece frecvent de la forma plină, monolitică, la structuri ascetice, cu goluri de material (*Prizonierul*, 1943; *Labirintul*, 1947; *Naşterea formelor*, 1947). Experienţa tragică a celor două războaie mondiale accentuează asprimea formelor şi face şi mai tranşant comentariul său privitor la condiţia umană. Cu o deosebită pregnanţă, trupul uman este plasat în centrul de interes al artistului, în jocul de lumini şi umbre al spaţiului public (seria „Arlechini strigând” inaugurată în 1944; *Oraşul distrus*, 1951; *Poetul*, 1954; *Marele*

Orfeu, 1956). A realizat şi o serie de lucrări în care omagiază diferite personalităţi (Apollinaire, Lautréamont, Jarry, Rimbaud, Rodin*, Van Gogh*). Din 1941 a predat sculptura la Liga Studenţilor în Arte din New York, iar din 1945 la Grande Chaumière din Paris.

Bibliografie: Ossip Zadkine, *Ma Sculpture*, Roma, 1963; Ionel Jianou, *Zadkine*, Paris, 1964; Jean Cassou, *Ossip Zadkine, sculpteur*, Paris, 1963.

Zaimović, Mehmed (n. Tuzla, 1938 – m. Sarajevo, 2011). Pictor bosniac. A absolvit Şcoala de Arte Decorative din Sarajevo (1961). Membru al Grupului 69 din Sarajevo. Distincţii: Premiul Expoziţiei Internaţionale de Desene Originale, Rijeka, 1968; Premiul coloniei artistice Počitelj, Mostar, 1970; Premio Emilia, Redo Emilia, 1971; Premio Micheti, Francavilla al Mare, 1973; Premiu la Collegium artisticum, Sarajevo, 1976; Medalia de aur, Accademia Italia delle Arti e del Lavoro, Parma, 1979. În pictură şi desene triumfă acelaşi tip de fantastic, ce nu se reazemă pe nici un suport literar, ci pe exclusiva mişcare a elementelor vizuale. Odată implantate în imagine, micile câmpuri colorate îşi încep propria evoluţie, ascultând concomitent, în chip ciudat, de rigori ale limbajului plastic şi de propunerile unei imaginaţii extrem de fecunde. Invenţia formală şi coloritul proaspăt captivează ochiul, antrenându-l într-un joc ce anulează zgura îndeletnicirilor rutiniere. Mozaicul de suprafeţe colorate, abstracte* pare să răspundă câteodată unor impulsuri vitale, ce sugerează fiziomorfii de o provocatoare stranietate.

Bibliografie: Meliha Husedzinovic, *Zaimović*, catalog, Sarajevo, 1987.

Zao Wou-Ki (n. Beijing, 1921 – m. Nyon, Elveţia, 2013). Pictor chinez stabilit în Franţa. Studiază la Şcoala Naţională de Arte Frumoase din Hangzhou (1935-1941), devenind profesor în aceeaşi şcoală (1941-1948). În 1948, se stabileşte la Paris. Face mai multe călătorii, pe măsură ce-şi caută un drum propriu: SUA, Japonia, Thailanda (1957-1958), Mexic şi Canada (1969), China (1972, 1974, 1975) etc. Lucrările sale sunt expuse la: Carnegie International, Pittsburgh, 1955; Bienala de la São Paulo, 1955; „Orient-Occident”, Paris, 1958; Bienala de la Tokyo, 1960, 1962; Bienala de la Veneţia, 1960; Expo ’67, Montréal, 1967; Bienala de desen de la Rijeka, 1968; „Contemporary Art Dialogue between East and West”, Tokyo, 1969; Salonul Internaţional al Artelor, Teheran, 1975; „60 Arts d’Art Abstrait”, Reims, 1975. La început îl atrag Cézanne*, Picasso* şi Klee*. Tipul de peisaj al pictorului francez îi reţine îndeosebi atenţia, ajutându-l să redescopere, în profunzimea spiritului său, zestrea cu care venea din străvechea civilizaţie chineză. „Picasso”, scrie el, „m-a învăţat să desenez ca Picasso. Dar Cézanne m-a învăţat să privesc natura chineză (…). Cézanne m-a ajutat să mă regăsesc pe mine însumi, să mă regăsesc ca pictor chinez”. În compoziţiile sale, natura trăieşte printr-o reţea de semne, prin pete de culoare cu valoare simbolică, menite nu să descrie un peisaj, ci să-i redea dimensiunile de spaţiu vital unde spiritul uman trăieşte pasionanta aventură a descoperirii adevărurilor de fiecare zi.

Bibliografie: Claude Roy, *Zao Wou-Ki*, Paris, 1957; José Pierre, *L’Abécédaire, de Appel ŕ Zao Wou-Ki*, Paris, 1971; *Zao Wou-Ki*, catalog, Grand Palais, Paris, 1981; S. Leymarie, *Zao Wou-Ki*, Paris, 1986.

Zaplatil, Boris (n. Ljubljana, 1957). Pictor sloven. A absolvit Academia de Arte Frumoase din Ljubljana (1982). Cursuri postuniversitare la aceeaşi academie (1982-1984). A lucrat în simpozioanele artistice de la: Tacen, 1979; Nova Gorica, 1980; Ivanjica, 1982; Ozalj, 1983; Kostanjevica, 1984; Graz, 1985. Utilizând tehnici mixte – în care culorile se amestecă cu bucăţi de pânză, lemn, etc. –, creează ansambluri frapante prin prospeţimea cromaticii şi prin invenţia motivelor. O evidentă plăcere a jocului pune în mişcare motive antropomorfe, zoomorfe şi geometric-decorative. Pentru a realiza motivele se apelează la posibilităţile de construcţie ale desenului, ca şi la colajul* unor suprafeţe de material, colorat în prealabil sau după integrarea sa în compoziţie.

Zărnescu, Gheorghe (n. Caşin, Bacău, 1953). Sculptor român. În 1976 a absolvit Institutul de Arte Plastice „N. Grigorescu” din Bucureşti, unde a studiat cu Georgeta Caragiu. A lucrat în simpozioanele: Măgura, Buzău, 1976; Arcu, Covasna, 1977; Lăzarea, Harghita, 1978; Sălişte, Sibiu, 1981; Centrul de Cultură şi Artă „George Apostu”, Bacău, 1991, 1995; Călăraşi, 1998; Fundaţia HAR, Râmnicu-Vâlcea, 1998; Cărbunari, Muzeul Florean, 2000; Reşiţa, 2000; Bucureşti, 2001. Distincţii: Bursa Herder, Viena, la propunerea sculptorului Lucaci*, 1984; Premiul pentru sculptură al Ministerului Culturii, 1990; Premiul George Apostu, 1992; Premiul Uniunii Artiştilor Plastici din România, 1997; Marele Premiu Mihai Grecu, Saloanele Moldovei, Bacău-Chişinău, 1999. Lucrările sale păstrează ceva din taina simplă a metalurgiilor, când din masa aspră a metalului încep să se ivească forme geometrice ţinând de ordinea visată de artist. Uneori, în aparatul său imagistic

pătrund „artefacte”, „obiecte găsite” care îi sugerează ingenioase dezvoltări formale şi cromatice. O neobişnuită forţă imaginativă poate crea asociaţii expresive şi simbolice. Chiar elementele naturale, cum sunt trunchiurile de copac, pot fi mediul în care acţiunea artistului, aflat în permanentă alertă faţă de concreţiunile materiale, găseşte substanţa unor configurări spirituale – crucea, de pildă, care, odată revelată, modifică întreaga alcătuire a obiectului. (Vezi fasciculul III, planşa 14)

Zec, Safet (n. Rogatica, 1943). Pictor bosniac. A absolvit Academia de Arte Frumoase din Belgrad (1964-1969), unde a studiat cu Nedeljko Gvozdenović. Îşi ia diploma postuniversitară în 1972 sub îndrumarea lui Ljubice Sokić. Distincţii: Premiul I la Bienala de artă iugoslavă de la New York, 1978; Premiul pentru pictură al Bienalei de artă mediteraneeană de la Alexandria, 1978. Privirea pictorului caută uneori peisajul vast, cu deschideri asupra unor coline, văi şi aşezări montane, pentru ca alteori, saturată de priveliştea panoramică, să se oprească asupra unui zid de casă – un ecran, compact sau cu ferestre, ce recheamă adâncimile spaţiului, favorabil stării de contemplaţie. Peisajele par să evoce momente memorabile din aventura cufundării artistului în imensitatea realităţii vizibile. Acolo, în peisajul pe care tabloul îl înregistrează, s-a întâmplat ceva cu totul deosebit pentru fiinţa artistului. Părţile de natură asupra cărora îşi opreşte atenţia sunt cele în care pictorul s-a simţit pătruns de o revelaţie divină. O lumină ce nu poate avea drept sursă un astru sau altă origine externă emană din intimitatea lucrurilor cuprinse în imagine. Pornind dintr-o zonă a tabloului, această

lumină se extinde treptat, încărcată de o poezie inefabilă, de o vrajă metafizică, pentru a ne pune în cele din urmă în stare de comunicare cu iluminarea ce i-a fost hărăzită artistului.

Zemła, Gustaw (n. Jasienica, 1931). Sculptor polonez. Frecventează Academia de Arte Frumoase din Varşovia (1952-1958), unde îi are profesori pe L. Nitschowa, J. Sołtan, F. Strynkiewicz. După absolvire este reţinut ca profesor în aceeaşi instituţie de învăţământ. Distincţii: Crucea de Cavaler al Poloniei, 1968; Premiul Ministerului Culturii şi Artelor, 1969, 1973; Premiul oraşului Varşovia, 1969 etc. A realizat, între altele, *Monumentul răsculaţilor silezieni*, Katowice, 1967; *Statuia lui K. Świerczewski* (în colaborare), Varşovia, 1968; *Statuia lui W. Broniewski*, Płock, 1972. În blocurile monolitice, sculptorul dezveleşte câteva elemente figurative simbolice. Uneori, cum se întâmplă în cazul monumentului din Katowice, din masa compoziţiei se insinuează un personaj cu drapaje ample, mişcate cu energie, ce aminteşte atitudinea impetuoasă şi solemnă a *Victoriei* din Samothraki.

Zemlja (Pământul). Grup artistic activ la Zagreb în perioada 1929-1935, promotor al unei arte angajate, depolitizate şi ancorate în social. Membrii fondatori sunt: Antun Augustinčić, Vinko Grdan, Hegedušić*, Drago Ibler, Leo Junek, Franco Kršinić, Omer Mujadžić, Oton Postružnik, Kamilo Ružička şi Ivan Tabaković. Mai târziu aderă: Detoni*, Lavoslav Horvat, Mladen Kauzlarić, Edo Kovačević, Stjepan Planić, Vanja Radauš, Đuro Tiljak. La manifestările expoziţionale ale grupului mai participă: Otti Berger, Petar Franjić, Drago Galić, Generalić*,

Stjepan Gomboš, Nedeljko Gvozdenović, Željko Hegedušić, Nikola Kostić, Branko Kristijanović (Hegedušić), Antun Mezdjić, A. Miklos, Franjo Mraz, Danilo Raušević, Petar Smajić, Zdenko Strižić, Vilim Svečnjak, Ernst Tomašević, Kamilo Tompa şi Fedor Vaić. Criticii de artă care susţin teoretic grupul sunt Ljubo Babić, Jerolim Miše şi Rastko Petrović. În catalogul primei expoziţii citim: „Trebuie să trăim în actualitate. Trebuie construit în spiritul propriului timp. Viaţa actuală este penetrată de idei sociale, iar problemele colectivităţii sunt dominante în acest moment. Artistul nu poate să se detaşeze de aspiraţiile noii societăţi şi să rămână în afara maselor. Căci arta este o expresie a concepţiei despre lume. Căci arta şi viaţa nu sunt decât un singur tot”. Intervenţia artistului în climatul social – se susţine în programul grupului – se produce pe căi diverse, de la trimiterile tematicii până la prezenţa directă a creatorului în mijlocul beneficiarilor artei sale. O asemenea înţelegere a rolului artei şi al artistului preocupă în epocă viaţa artistică europeană, în ţările balcanice, această atitudine având meritul unei deschideri de drum ce anunţă apropiate sinteze interdisciplinare. Achiziţiilor în planul tematicii şi poziţiei artistului li s-a adăugat şi o serie de inovaţii tehnice pe care şi le propun reprezentanţii grupului. „Noi considerăm”, scrie, de pildă, Hegedušić, „că conceptul nostru plastic – forma simplificată până la sinteză, culorile locale, coloritul franc, suprafaţa în contrast cu volumul, excluzând eclerajul cu umbrele etc. – înseamnă, în raport cu Şcoala zisă de Zagreb, o nouă componentă în pictura noastră”. În cei şapte ani de activitate, desfăşurată până la interdicţia lansată de autorităţi în 1935, s-au organizat tot atâtea expoziţii la Zagreb, Paris, Sofia

şi Belgrad. Un ecou special al activităţii grupului îl constituie înflorirea artei naive din zonă.

Zen 49. Grup artistic german activ la München în perioada 1949-1955. În 19 iulie 1949, la galeria Otto Stangl din München se reunesc mai mulţi artişti şi teoreticieni ai artei, care de câţiva ani îşi puneau problema renaşterii artei germane, a reluării în contextul lumii postbelice a unor tradiţii ce plasau Germania primelor decenii ale secolului XX în prim-planul mişcărilor artistice europene. Printre participanţii la această întâlnire se află artişti ca Baumeister*, Winter*, Rupprecht Geiger, Willy Hempel, istoricii de artă Franz Roh, Ludwig Grote, consulul englez John A. Thwaites ş.a., cu toţii elaborând un plan de promovare (expoziţii, publicaţii, conferinţe etc.) a noilor valori ale artei germane. Drumul ce promite reaşezarea artei germane pe un făgaş normal conduce spre arta abstractă*, care are meritul, în epocă, de a survola o imagine cu eventuale încărcături referenţiale nedorite şi de a regăsi ceva din propriile atitudini avangardiste din anii 1910 şi 1920 şi din mişcările americane ce dominau scena artistică a lumii în anii ce au urmat celui de-al doilea război mondial. Prima expoziţie a grupului are loc în 1950, fiind urmată, sistematic, de numeroase alte manifestări în Germania, Statele Unite etc. Grupul Zen 49 pregăteşte terenul unor iniţiative, în planul creaţiei şi al punerii ei în valoare, ce vor consacra multe dintre oraşele germane (Düsseldorf, Köln, Frankfurt, Kassel, Hamburg, Berlin etc.), transformându-le în centre de interes în geografia artistică a lumii pe parcursul ultimelor decenii.

Bibliografie: *Zen 49*, catalog, Kunsthalle, Baden-Baden, 1986; *Zen 49. 1949-1955*, catalog, Centre d’Art Contemporain, Saint-Priest, 1989.

Zero Gruppe. Grup artistic german activ la Düsseldorf în perioada 1957-1967, format din Piene* şi Mack*, cărora li se va alătura şi Uecker*. Grupul apare ca o reacţie faţă de tendinţele informale*, faţă de excesele de subiectivitate din expresionismul abstract* în continuă expansiune în acel moment. În picturi şi sculpturi, în obiecte spaţiale cu o fizionomie complexă, topind elemente aparţinând unor genuri diverse, artiştii caută să introducă factori raţionali şi efecte plastice oferite de noile materiale şi tehnologii. Ei părăsesc ambianţa atelierului şi galeriei pentru a se manifesta pe stradă, în apele Rinului, apelând la mijloace netradiţionale, la jocul de lumini şi la dinamica obiectelor în spaţiu. Cu o astfel de concepţie cinetică*, combinată cu „ieşirea din muzeu”, artiştii adoptă uneori lucrul în echipă sau fac propuneri individuale în cadrul reuniunilor: Mack creează structuri dinamice, utilizând, între altele, focul şi fumul; Uecker este autorul unor obiecte animate sau bătute în cuie şi proiectate în alb şi negru; Piene concepe „sculpturi luminoase programate”. Grupul Zero deschide seria de manifestări ale spiritului de avangardă din Düsseldorf. La realizarea noului climat artistic de aici a contribuit şi revista *Zero* (două numere în 1957, un număr în 1961).

Bibliografie: *Zero. Eine europäische Avantgarde*, catalog, Museum Folkwang, Essen, 1992.

Zidaru, Marian (n. Baloteşti, Ilfov, 1956). Sculptor român. A studiat la Institutul de Arte Plastice „N. Grigorescu” din Bucureşti (1975-1981). A participat la: „Dantesca”, Ravenna, 1983; „Une soirée à Paris”, 1990; International Fair, Sevilla, 1992; „Bisanzio dopo Bisanzio”, Veneţia, 1993; Muzeul Ludwig, Aachen, 1994; Bienala de la São Paulo, 1994; Bienala de la Veneţia, 1995; „Experiment”, Bucureşti, 1996; „Sacrul în artă”, Bucureşti, 1999. Creează mari ansambluri în care prelucrează izvoare figurative ale culturilor precreştine, arhaice, ale creştinismului primitiv, la întâlnirea cu abstracţionismul* simbolic modern, bazat pe semnificaţia figurilor geometrice esenţiale. În 1993 începe construcţia unui templu de o factură eclectică, cu un sistem simbolic original (evocând Noul Ierusalim) în jurul căruia se grupează o societate de tip monastic, falansterian. În acest cadru se produc obiecte de artizanat, plecând de la ingenioasele sale idei plastice şi numeroasele evenimente artistice – festivaluri de teatru, performance* şi simpozioane axate pe revalorizarea realităţii ca dimensiune sacră a creaţiei. În sculptură practică o sinteză rafinată de tehnici tradiţionale, păstrând prezenţa solidă a materiei şi a semnului plastic, în condiţiile avansării noilor media, dependente de tehnicile de vârf. Acceptând modalităţile unor comportamente scandalos novatoare, ca body-art*, caută rădăcina şi motivaţiile arhaice, pe linia unei întregi filiere a redimensionării ritului ca eveniment pur estetic. (Vezi fasciculul III, planşa 13)

Zourlas, Konstantinos (n. Tihio, Kastoria, 1942 – m. Atena, 2014). Sculptor grec. A studiat la Institutul de Arte Plastice „N. Grigorescu” din Bucureşti (1968-1974). Participă la: expoziţii din

România (unde a locuit din 1949 până în 1977); Bienala internaţională Skyroneia, 1985; Expoziţia din Pireu, 1987; Expoziţia Olimpia, cu prilejul Centenarului Jocurilor Olimpice, 1996. A lucrat în simpozioanele de la: Salonic, 1953; Ipsica, Sicilia, 1996; Kalamaria, 1997. Ciclurile „Calea dialogului", „Materie şi spirit" şi „Sacrificiul" încorporează trimiteri la arhitectura sacră. Elaborează o ecuaţie volumetrică în care elementele dorice, vădind o tendinţă puristă, se împletesc cu ecouri din arta bizantină, marcate de asceza formelor. În ciclul „Viziuni" resimte fascinaţia unor personaje mitologice, cum sunt *Oedip*, *Niobe* sau *Nike*. În astfel de lucrări, sculptorul caută modalităţi de consacrare, în zbuciumata atmosferă spirituală de astăzi, a unor structuri conceptuale ce au traversat secolele, păstrând un fond iniţial de semnificaţii. Invocarea lumii arhaice, a sintezelor din „secolul de aur", adică a unui complex de valori ce s-au sustras eroziunii temporale, are un caracter polemic într-o perioadă în care se afirmă atâtea tensiuni deconstructive.

Zwrotnica (*Macazul*). Revistă poloneză de avangardă apărută în anii 1922-1923 şi 1926-1927 prin grija scriitorului Tadeusz Peiper. Revista îşi propune să facă cunoscute tendinţele actuale ale artei europene, în care trebuie să se integreze arta naţională. Curentele care domină scena artistică a epocii sunt futurismul* şi constructivismul*, amândouă presupunând înţelegerea progresului tehnologic care îşi pune amprenta asupra artei contemporane, lucru subliniat în articolul „Oraş – mase – maşină". În paginile revistei sunt susţinute ideile novatoare din arta poloneză, un loc aparte fiindu-i rezervat mişcării formiste*, de orientare expresionistă*. Revista

răspunde unei nevoi pe care o resimte întreaga zonă central-europeană, aceea de sincronizare cu experimentele artistice ale centrelor occidentale.

Bibliografie generală[1]

Alloway, Lawrence, *Topics in American Art Since 1945*, W.W. Norton & Company, New York, 1975.

Apollonio, Umbro, *Pittura italiana moderna: idea per una storia*, Neri Pozza, Veneţia, 1950.

Argan, Giulio Carlo, *Salvezza e caduta nell'arte moderna*, Il Saggiatore, Milano, 1964 (trad. rom.: *Căderea şi salvarea artei moderne*, trad. de George Lăzărescu, Editura Meridiane, Bucureşti, 1970).

Arnason, H.H., *A History of Modern Art*, Thames and Hudson, Londra, 1977.

Arnheim, R., *Art and Visual Perception: A Psychology of the Creative Eye*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, 1954.

Arsenieva, Iulia N., *Sovetskaia jivopis 1917-1973*, Sovetskii Hudojnik, Moscova, 1976.

Ballo, G., *Modern Italian Painting, from Futurism to the Present Day*, Londra, 1958.

Barbosa, Octavian, *Dicţionarul artiştilor români contemporani*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1976.

Barr, A.H. Jr. (ed.), *Masters of Modern Art*, Simon and Schuster, New York, 1954.

Baur, J.I.H., *Revolution and Tradition in Modern American Art*, Harvard University Press, Cambridge, 1958.

Bazin, Germain, *Histoire de l'avant-garde en peinture du XIIIe au XXe siècle*, Hachette, Paris, 1969.

Bazin, Germain (ed.), *Histoire de la peinture moderne*, Hypérion, Paris, New York, 1950.

Bénézit, E., *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs de tous les temps et de tous les pays*, 8 vol., Paris, 1948-1955.

Bihalji-Merin, Oto, *Yugoslav Sculpture in the Twentieth Century*, Jugoslavija, Belgrad, 1955.

Bihalji-Merin, Oto (ed.), *Umetničko blago Jugoslavije*, Jugoslavija, Belgrad, 1974.

Breuille, Jean-Philippe (ed.), *Dictionnaire de la sculpture*, Larousse, Paris, 1992.

Britt, David (ed.), *Modern Art: Impressionism to Post-Modernism*, Thames and Hudson, Londra, 1989.

Brown, M.W., *American Painting from the Armory Show to the Depression*, Princenton University Press, New Jersey, 1955.

Bucarelli, Palma, *Scultori italiani contemporanei*, Martelli, Milano, 1967.

Buchheim, Lothar-Günther (ed.), *Knaurs Lexikon der modernen Kunst*, Knaur, München, 1955.

Bullock, Alan (ed.), *The Twentieth Century, a Promethean Age*, Thames and Hudson, Londra, 1971.

Bürger, Peter, *Theory of the Avant-Garde*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1986.

Cannon-Brookes, Peter, *Czech Sculpture 1800-1938,* Trefoil Books for the National Museum of Wales, Londra, 1983.

Carrieri, R., *Avant-Garde Painting and Sculpture (1890-1955) in Italy,* Istituto Editoriale Domus, Milano, 1955.

Cassou, Jean, *Panorama des arts plastiques contemporains*, Gallimard, Paris, 1960.

Cassou, Jean, Langui, E., Pevsner, N., *Les sources du XXe siècle*, Éditions de la Connaissance, Bruxelles, 1961.

Charmet, R., *Dictionnaire de l'art contemporain*, Larousse, Paris, 1965.

Celant, Germano, *Ambiente/Arte: dal futurismo alla body art*, Biennale di Venezia, Veneţia, 1977.

Celebonović, A., *Modern Yugoslav Painting*, Jugoslavija, Belgrad, 1965.

Clay, Jean, *Visage de l'art moderne*, Éditions Rencontre, Paris, Lausanne, 1969.

Coffinet, Julien, *Métamorphoses de la tapisserie*, Tricorne, Geneva, 1977.

Cogniat, Raymond, *Histoire de la peinture,* Nathan, Paris, 1954-1955.

Connor, Steven, *Postmodernist Culture: An Introduction to Theories of the Contemporary*, Blackwell, Londra, 1997.

Courthion, Pierre, *Peintres d'aujourd'hui*, Pierre Cailler, Geneva, 1952.

Courthion, Pierre, *L'art indépendant*, Albin Michel, Paris, 1958.

Cummings, P., *Dictionary of Contemporary American Artists*, St. Martin's Press, New York, 1966.

Delevoy, Robert, *Dimensions du XXe siècle, 1900-1945*, Skira, Geneva, 1965.

Denvir, B. *et al.*, *Histoire de l'art moderne*, Flammarion, Paris, 1989.

Deryng, Xavier, *L'Avant-garde constructiviste en Pologne, 1922-1936*, Paris, 1992.

Dorfles, Gillo, *Il divenire delle arti*, Einaudi, Torino, 1959.

Dorival, B., *Les peintres du XXe siècle*, Pierre Tisné, Paris, 1957.

Durozoi, Gérard (ed.), *Dictionnaire de l'art moderne et contemporain*, Fernand Hazan, Paris, 1992.

Felici, Lucio (ed.), *Encyclopédie de l'art*, Librairie Générale Française, Paris, 1991.

Ferrier, Jean-Louis (ed.), *L'aventure de l'art au XXe siècle*, Éditions du Chêne, Paris, 1999.

Fiedler, C., *On Judging Works of Visual Art*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, 1949.

Fleming, J., Honour, H., Pevsner, N., *The Penguin Dictionary of Architecture*, Penguin, Harmondsworth, 1966.

Florea, Vasile, *Arta românească modernă şi contemporană*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1982.

Focillon, Henri, *Vie des formes*, Félix Alcan, Paris, 1939.

Frascina, Francis, *Pollock and After: The Critical Debate*, Harper and Row, New York, 1985.

From Hodler to Klee. Swiss Art of the Twentieth Century Paintings and Sculptures, Switzerland Pro Helvetia Foundation, Londra, 1959.

Geldzahler, H., *American Painting in the Twentieth Cetury*, Metropolitan Museum of Art, New York, 1965.

Giedion, S., *Space, Time and Architecture: The Growth of a New Tradition*, Harvard, Cambridge, 1967.

Giedion-Welcker, Carola, *Contemporary Sculpture: An Evolution in Volume and Space*, Faber and Faber, Londra, 1961.

Goldberg, RoseLee, *Performance Art: From Futurism to the Present*, Thames and Hudson, Londra, 1979.

Goldschmidt, Ernest (ed.), *Depuis 45. L'Art de notre temps…*, 3 vol., La Connaissance, Bruxelles, 1969-1972.

Goldwater, R., *Primitivism in Modern Art*, Vintage Books, New York, 1967.

Gombrich, E.H., *The Story of Art*, Phaidon Press, Londra, 1984.

Goodrich, L., Baur, J.I.H., *American Art of the Twentieth Century*, Thames and Hudson, Londra, 1962.

Gray, Camilla, *The Great Experiment: Russian Art, 1863-1922*, Thames and Hudson, Londra, 1962.

Green, S.M., *American Art: A Historical Survey*, Ronald Press, New York, 1966.

Greenberg, Clement, *Art and Culture: Critical Essays*, Beacon Press, Boston, 1961.

Grenier, Jean, *Essais sur la peinture contemporaine*, Gallimard, Paris, 1959.

Grigorescu, Dan, *Arta americană*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1973.

Grohmann, Will (ed.), *Art of Our Time: Painting and Sculpture Throughout the World*, Thames and Hudson, Londra, 1966.

Haftmann, Werner, *Malerei im 20. Jahrhundert: Eine Bild-Enzyklopädie*, Prestel-Verlag, München, 1976.

Hammacher, A.M., *Modern English Sculpture*, Thames and Hudson, Londra, 1967.

Hatje, Gerd (ed.), *Knaurs Lexikon der modernen Architektur*, Hatje Verlag, München, Zürich, 1963.

Heartney, Eleanor, *Art & Today*, Phaidon Press, Londra, 2008.

Herzogenrath, Wulf, Gaehtgens, Thomas W., Thomas, Sven, Hoenisch, Peter (eds.), *TV-Kultur. Das Fernsehen in der Kunst seit 1879*, Verlag der Kunst, Amsterdam, Dresda, 1997.

Hitchcock, Henry Russell, *Latin American Architecture since 1945*, Museum of Modern Art, New York, 1966.

Hofmann, Werner, *Die Plastik des 20. Jahrhunderts*, Fischer Bücherei, Frankfurt am Main, 1958.

Hofmann, Werner, *Grundlagen der modernen Kunst*, Alfred Kröner Verlag, Stuttgart, 1966.

Honnef, Klaus, *Contemporary Art*, Benedikt Taschen, Köln, 1990.

Huyghe, René (ed.), *Larousse Encyclopedia of Modern Art from 1800 to the Present Day*, Prometheus Press, Londra, 1965.

Huyghe, René, Rudel, Jean, *L'Art et le monde moderne*, 2 vol., Larousse, Paris, 1969.

Hunter, Sam, *Modern French Painting: Fifty Artists from Manet to Picasso*, Dell Books, New York, 1956.

Hunter, Sam, *Modern American Painting and Sculpture*, Dell Books, New York, 1959.

Hunter, Sam *et al.*, *New Art Around the World: Painting and Sculpture*, H.N. Abrams, New York, 1966.

Janis, S., *Abstract and Surrealist Art in America*, Reynal & Hitchcock, New York, 1944.

Johnson, Ellen H., *Modern Art and the Object: A Century of Changing Attitudes*, Thames and Hudson, Londra, 1976.

Kepes, G., *Module, Proportion, Symmetry, Rhythm*, George Braziller, New York, 1966.

Kepes, G., *Sign, Image, Symbol*, George Braziller, New York, 1966.

Kostelanetz, Richard (ed.), *The New American Arts*, Collier Books, New York, 1967.

Král, Petr, *Le surréalisme en Tchécoslovaquie*, Gallimard, Paris, 1983.

Kuenzi, André, *La nouvelle tapisserie*, Les Éditions de Bonvent, Geneva, 1973.

Kultermann, Udo, *The New Sculpture: Environments and Assemblages*, Frederick A. Prager, New York, 1968.

Lake, C., Maillard, R. (eds.), *A Dictionary of Modern Painting*, Methuen & Co, Londra, 1964.

Lebedev, A. (ed.), *Soviet Painting in the Tretyakov Gallery*, Aurora Art Publishers, Leningrad, 1976.

Lucie-Smith, Edward, *Art Today: From Abstract Expressionism to Superrealism*, Phaidon Press, Oxford, 1977.

Lucie-Smith, Edward, *Movements in Art since 1945*, Thames and Hudson, Londra, 1984.

Lyle, Dorothy Siegert, *Modern Textiles*, Jonh Wiley and Sons, New York, Londra, Sydney, Toronto, 1976.

Maillard, Robert (ed.), *Nouveau dictionnaire de la peinture moderne*, Fernand Hazan, Paris, 1963.

Maillard, Robert (ed.), *Nouveau dictionnaire de la sculpture moderne*, Fernand Hazan, Paris, 1970.

Maillard, Robert (ed.), *Dictionnaire universel de la peinture*, 6 vol., S.N.L.-Dictionnaires Robert, Paris, 1975-1976.

Marchiori, Giuseppe, *Pittura moderna in Europa*, Neri Pozza, Veneţia, 1950.

Mason, Rainer Michael, *Moderne-Postmoderne. Deux cas d'école – l'avant-garde russe et hongroise, 1916-1925*, Cabinet des estampes, Musée d'art et d'histoire, Geneva, 1988.

Mazzariol, Giuseppe, *Pittura italiana contemporanea*, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, Bergamo, 1961.

McCurdy, C. (ed.), *Modern Art: A Pictorial Anthology*, Macmillan, New York, 1958.

Mèredieu, Florance de, *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne*, Bordas, Paris, 1994.

Micheli, Mario de, *Avangarda artistică a secolului XX*, trad. de Ilie Constantin, Editura Meridiane, Bucureşti, 1968.

Motherwell, R., Reinhardt, A. (eds.), *Modern Artists in America*, Wittenbom Schultz, New York, 1952.

Mulas, U., Solomon, A.R., *New York: The New Art Scene*, Holt, Rinehart and Winston, New York, 1967.

Müller, Grégoire, *The New Avant-Garde*, Pall Mall Press, Londra, 1972.

Művészeti lexikon, I-IV, Akadémiai Kiadó, Budapesta, 1965-1968.

Nakov, Andrei, *Abstrait/concret: art non-objectif russe et polonais*, Transédition, Paris, 1981.

Naylor, Colin, Porridge, Genesis (eds.), *Contemporary Artists*, St. James Press, Londra, 1977.

Németh, Lajos, *Moderne ungarische Kunst*, Corvina, Budapesta, 1970.

O'Doherty, Brian, *American Masters: The Voice and the Myth*, Random House, New York, 1973.

Onimus, Jean, *Réflexions sur l'art actuel*, Desclée de Brouwer, Paris, 1964.

Passuth, Krisztina, *Les Avant-gardes de l'Europe centrale*, Flammarion, Paris, 1988.

Pellegrini, A., *New Tendencies in Art*, Crown Publishers, New York, 1966.

Pevsner, N., *Pioneers of Modern Design*, Yale University Press, New Haven, Londra, 2005.

Phaidon Dictionary of Twentieth Century, Phaidon Press, Londra, 1973.

Philipson, M. (ed.), *Aesthetics Today: Readings Selected*, Meridian Books, Cleveland, New York, 1961.

Ponente, Nello, *Peinture moderne. Tendances contemporaines*, Skira, Paris, 1960.

Ponente, Nello, *Les structures du monde moderne, 1850-1900*, Skira, Geneva, 1965.

Poulsen, V., *Danish Painting and Sculpture*, København, Copenhaga, 1955.

Ragon, Michel, *Naissance d'un art nouveau*, Albin Michel, Paris, 1972.

Raynal, M., *Peinture moderne*, Skira, Geneva, 1958.

Raynal, M. *et al.*, *History of Modern Painting*, 3 vol., Skira, Geneva, 1949-1950.

Read, Herbert, *The Philosophy of Modern Art*, Faber and Faber, Londra, 1964.

Read, Herbert, *Art and Alienation: The Role of the Artist in Society*, Horizon Press, New York, 1967.

Read, Herbert, *A Concise History of Modern Sculpture*, Thames and Hudson, Londra, 1968.

Read, Herbert, *A Concise History of Modern Painting*, Thames and Hudson, Londra, 1972.

Restany, Pierre (ed.), *Le nouveau réalisme*, Union Générale d'Éditions, Paris, 1978.

Riemschneider, Burkhard, Grosenick, Uta, *Art at the Turn of the Millennium*, Taschen, Köln, Londra, Madrid, New York, Paris, 2000.

Roh, Franz, *German Art in the Twentieth Century: painting, sculpture, architecture*, Thames and Hudson, Londra, 1968.

Rose, Barbara, *American Art since 1900: A Critical History*, Thames and Hudson, Londra, 1967.

Rosenberg, Harold, *The Tradition of the New*, Horizon Press, New York, 1959.

Rosenberg, Harold, *Art and Other Serious Matters*, University of Chicago Press, Chicago, 1985.

Rosenblum, Robert, *Cubism and Twentieth Century Art*, Abrams, New York, 1966.

Rothenstein, J., *Modern English Painters*, 2 vol., Eyre and Spottiswoode, Londra, 1952-1956.

Rothenstein, J., *British Art since 1900: An Anthology*, Phaidon Press, Londra, 1962.

Ruhrberg, Karl, Schneckenburger, Manfred, Fricke, Christiane, Honnef, Klaus, *Art of the 20th Century*, 2 vol., Taschen, Köln, 2005.

Rush, Michael, *New Media in Late 20th Century Art*, Thames and Hudson, Londra, 1999.

Salvini, R., *Modern Italian Sculpture*, Abrams, New York, 1962.

Selz, Jean, *Découverte de la sculpture moderne. Origines et évolution*, Les Fauconnières, Lausanne, 1963.

Seuphor, Michel, *Dictionnaire de la peinture abstraite*, Fernand Hazan, Paris, 1957.

Seuphor, Michel, *La sculpture de ce siècle*, Éditions du Griffon, Neuchâtel, 1959.

Sohm, Hans, Szeemann, Harald, *Happening und Fluxus: Materialien*, Kölnischer Kunstverein, Köln, 1970.

Stadler, Wolfgang, *Was sagt uns die moderne Malerei? Vom Impressionismus zum Tachismus*, Herder, Freiburg, 1964.

Sweeney, J.J., *Before Picasso, after Miró*, Solomon R. Guggenheim Museum, New York, 1960.

Świerszcz, Jarosław (ed.), *Identité d'aujourd'hui: l'art contemporain hongrois, polonais, slovaque, tchèque*, Centre de conférences Albert Borschette, Bruxelles, 1993.

Turowski, Andrzej, *Existe-t-il un art de l'Europe de l'est? Utopie et idéologies*, La Villette, Paris, 1986.

Vanci-Perahim, Marina, *Concept de modernisme et d'avant-garde dans l'art roumain entre les deux guerres* (teză de doctorat), École pratique des haute études, Paris, 1972.

Venturi, Lionello, *De Manet à Lautrec: Manet, Degas, Monet, Pissarro, Sisley, Renoir, Cézanne, Seurat, Gauguin, Van Gogh, Toulouse-Lautrec*, Albin Michel, Paris, 1953.

Venturi, Lionello, *Pittori italieni d'oggi*, De Luca, Roma, 1958.

Venturi, Lionello, *Pittura contemporanea*, Ulrico Hoepli, Milano, 1947.

Vollmer, H., *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler des XX. Jahrhunderts*, 6 vol., E.A. Seemann, Leipzig, 1953-1962.

Waller, Irene, *Textile Sculptures*, Studio Vista, Londra, 1977.

Yugoslavian Art in the Twentieth Century, Museum of Contemporary Art, vol. I-VIII, Belgrad, 1980.

Zahar, Marcel, *L'Art de notre temps: bilan*, Emile-Paul, Paris, 1969.

Zahn, Leopold, *Eine Geschichte der modernen Kunst. Malerei, Plastik, Architektur*, Ullstein,, Frankfurt am Main, 1958.

Zervos, Christian, *Histoire de l'art contemporaine*, 2 vol., Editions „Cahiers d'Art", Paris, 1938.

1. Această bibliografie generală se adaugă bibliografiilor specifice existente la sfârşitul articolelor din dicţionar.